Handbuch der Mimik.

Ein Beitrag zur körperlichen Beredtsamkeit.

von

Wilhelm Jerwitz.

Mit einem Anhang erläuternder Abbildungen.

Erfurt.

Verlag von Fr. Bartholomäus.

(1878)

Druck von Fr. Bartholomäus in Erfurt.

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Prinzen Georg von Sachsen

gewidmet.

Vorwort.

Ist es etwas Gewagtes, an das Schaffen eines Werkes zu gehen, vor dessen immensen Stoffen ein Lessing zurücktrat, so hoffe ich damit mein Unternehmen zu entschuldigen, daß ich als praktisch ausübender Künstler der Mimik Decennien lang fungirte, was einem Lessing allerdings nicht vergönnt war; er sah daher sehr wohl ein, mit der Theorie allein, mit der Kenntniß ohne Erfahrung ist's so ein Ding, mit dem es einem ergehen kann, wie weiland Altmeister Goethe mit der Farbenlehre. Ein altes Dictum sagt: „Was Deines Amtes nicht ist, da laß Deinen Fürwitz.“ Es kann aber einer in seinem Fache nur ein leidlicher Praktikus sein, dabei doch ein guter Lehrer werden, während ein berühmter Mime noch lange kein Lehrer der Mimik. Mit den Künsten insonderheit ist es so eine eigene Sache: Wie wenn der Theoretiker der Malerei über die Mischung der Farben sprechen, der Theoretiker der Violinlehre über Bogenführung raisonniren will. Die Nüancirung ist zu mannichfaltig und läßt sich eben nur durch praktische Ausführung in ihren Feinheiten erkennen und fixiren Ich nun: „Als geborener Valentianer, bin ich selbst auch Troubadour“, wage es, Euch von einer Materie zu reden, von welcher schon einheimische und fremde Autoritäten, doch nur vorübergehend, sprachen; aber ein beiläufig Gesagtes kann uns nur aufmerksam machen, läßt uns aber um so nüchterner zurückschrecken, da die Wißbegierde Beweise verlangt, nicht nur Räthsel und Probleme. Ich nun will es wagen, über die körperliche Beredtsamkeit Blätter zusammenzufügen, daß ein Büchlein daraus entsteht zu Nutz und Frommen der Histrionen, oder derer, die es werden wollen. Mühe will ich mir geben, aus der Erinnerung das zu festen, was zu

leichter Erlernung dieser so schwierigen Kunst führen soll. Gerathe ich nun manchmal in einen schulmeisterlichen Pedantismus in meiner Schrift, so wende sich der Schüler ja nicht davon ab. Einer der berühmtesten Schauspieler, Eckhof, verließ sich in Ansehung der Deklamation noch des Spieles nicht auf die bloße Empfindung, vielmehr nahm er sich während der Vorstellungen in Acht, nicht allzumächtig in Empfindungen zu gerathen, damit er nicht bei mangelnder Besonnenheit mit weniger Wahrheit, Ausdruck, Harmonie und Haltung spielte. — Das Höchste, was auch immerhin ein Histrion hervorbringt, welcher sich nur der Empfindung hingiebt, sagt gelegentlich ein würdiger Autor, daß er die Leidenschaften, die ihm der Dichter in die Imagination malt, treu so darstelle, wie in Wirklichkeit sich ihm ein Menschenwesen zeigt, daß die Natur wirklich erreicht würde; doch Nachahmung der Natur ist, wie schon oft gesagt wurde und noch immer zu sagen ist, eine Thesis, welche immer wieder bestritten werden muß. Der Natur gelingt Vieles in einer Vollkommenheit, daß die Kunst zur Vollendung beinahe nichts mehr thun kann, als es sorgfältig aufzufassen und getreu wiederzugeben; aber Manches erreicht bei jener, auch wo sie am schönsten wirkt, den Grad der Vollkommenheit nicht, welchen es soll; Manches zu farblos, zu matt, und Manches zu brillant, zu pastoso, um mich nach Malerart auszudrücken, kurzum, die Pflicht gebeut aus allen Beobachtungen die Fehler der Natur zu verbessern, die ästhetische Leitung zu erlernen, auf daß die Seele auch den wahren Ausdruck durch ihre Hülle erlange, und diese nicht willkührliche Gambaden mache; es muß und soll ein Schauspieler oder einer, der es werden will, das zu seinem Hauptgeschäft machen, seiner Seele den vollsten, kräftigsten, lebendigsten Ausdruck zu geben. In nachstehendem Werkchen will ich System in die Sache bringen. Dazu ist allerdings, wie schon gesagt, eine sogenannte schulmeisterliche Eintheilung von Nöthen, und wenn der Leser auch mit Faust geneigt ist zu raisonniren:

„Nein, sage mir, was soll das werden?
Das tolle Zeug, die rasenden Geberden,
Der abgeschmackteste Betrug,
Sind mir bekannt, verhaßt genug."

Nur getrost! Immermehr wird dem wißbegierigen Schüler der Schleier der Seele, der Körper durchsichtig erscheinen, der Seele Regungen erkennen lassen, und wie diese es handhabt, durch den Körper mit der Außenwelt zu korrespondiren. Die Blätter sind ja auch willig, ist's dem Einen zu langweilig, die Anfangsgründe zu durchlesen, ist er dem Elementarunterricht schon entwachsen, nun so blättere er weiter, und trifft er auch Verwandtes an, so thut es doch wohl, Selbstempfundenem zu begegnen; führt dieses doch zu dem Austausch der Ideen, zur Mittheilung, durch welche unsere Individualität, eine Selbstkritik daraus entsteht, mit dem Wahlspruch: nosce te ipsum, (nur wer sich selbst erkennt) ist bildungsfähig. Nicht Jener, der im süßen Dusel des unbewußten Zustandes es gehen läßt, wie es Gott gefällt. Also unverzagt an's Werk. So nehmt diesen Beitrag zur körperlichen Beredtsamkeit freundlich auf. Gefällt Euch auch nicht Alles, findet sich doch am Ende Etwas, auf Altmeister Göthe mich berufend, sage ich mit ihm:

„Die Massen könnt ihr nur durch Massen zwingen,
Ein Jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen;
Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus."

Wilhelm Jerwitz.

Inhalts-Verzeichniß.

	Seite.
Vorwort	V.
Zur Geschichte der Mimik	1
Ueber das Fehlerhafte in der Mimik und sogenannte Rhapsoden	3
Ueber Disproportion und Proportion der Gesichtsmienen	5
I. Abschnitt.	
Der Gang	9
1. Rhythmus des Ganges	9
2. Variirter Gang	10
3. Gang der Temperamente	10
4. Die Begierde	11
II. Abschnitt.	
Das Spiel der Hände (Chironomie)	13
III. Abschnitt.	
Kopfémotion	19
IV. Abschnitt.	
Armbewegungen (Port de bras)	20
1. Attitude	22
2. Arabeske	22
V. Abschnitt.	
Degagiren des Oberkörpers	24
VI. Abschnitt.	
Gegen die Pantomime	31
VII. Abschnitt.	
Zusammengesetztes und einzelne Scenen mimisch dargestellt und kritisch beleuchtet	33
VIII. Abschnitt.	
Epilog	55
IX. Abschnitt.	
Bildertafeln zur Mimik.	

Zur Geschichte der Mimik.

Die Geschichte der Mimik ist keineswegs eine junge, nein, sie datirt schon aus grauer Vorzeit und erreicht ihre Glanzperiode unter Augustus. Vornehmlich waren es die Griechen, welche zu Rom sie öffentlich ausübten, deren Rühmenswertheste wohl Bathyllus und Pylades waren. Die Römer nannten diese Pantomymus, (Schauspieler) welche Darstellungen geben, menschliche Charaktere und Handlungen nur durch die Sprache der Geberden auszudrücken. Nur einzelne Scenen bekannter Dramen wurden anfänglich dargestellt, bis bei Vervollkommnung ihrer Kunst ganze Schauspiele stattfanden. Die Römer entbehrten den feinsten Theil der Mimik, das eigentliche Mienenspiel, weil die Pantomimen, die Darsteller immer Masken trugen. Welche Vollkommenheit diese Kunst unter den Römern erlangt, beweist wohl der Eifer, der Enthusiasmus, mit welchem das Volk dafür eingenommen war, und die Kritik der alten Schriftsteller, welche alle darin übereinstimmten, daß im Ernsten wie im Komischen das Großartigste geleistet wird. Die Aufführungen wurden saltatores genannt. Eine Anecdocte von dem königl. Prinzen aus Pontus sagt: Dieser habe sich vom Nero einen Pantomimen zum Geschenk erbeten, um ihn in Unterredung mit Fremden gebrauchen zu können.

Der heilige Augustin erzählt, daß Anfangs zu Carthago ein eigener Dolmetscher die Zeichen der Pantomimen den Zuschauern habe erklären müssen.

Nach einer bekannten Erzählung des Macrobius gingen zuweilen Roscius und Cicero einen kleinen freundschaftlichen Wettkampf ein, wer von ihnen einen und den nämlichen Gedanken am mannichfaltigsten sagen könne. Roscius, wenn er vielleicht auch

nicht gewann, muß doch wenigstens nicht verloren haben, denn er faßte über diese Wettkämpfe eine so hohe Meinung von seiner Kunst, daß er sie in einem eigenen Buche gegen die Kunst des Redners zu messen wagte.

Aus den römischen Mimen entwickelten sich später die improvisirten Possen der Italiener mit stehenden Masken; diese italienische Mimik war und ist nur burlesker grotesker Art; die höhere ideale plastische Mimik ging verloren, weil sie nicht mehr wie bei den Alten ordentlich gelehrt, und öffentlich ausgeübt wurde, und nur dem eigentlichen Talent überlassen blieb. Eine Lady Hamilton machte sich durch Ausbildung eigenen Talentes im verflossenen Jahrhundert in Neapel berühmt; doch ihre Mimik bestand mehr in der Nachahmung vorhandener Antiken. Die Pantomime der Neuzeit hat kein Vorrecht vor den Pantomimen der Aelteren. Du Bos erzählt uns den ersten Versuch, den man in Paris mit Wiederherstellung jener alten Pantomime gemacht hat. Eine Prinzessin, sagt er, die viel natürliches Talent mit viel erworbenen Kenntnissen und Kunstsinn vereinigt, und eine große Liebhaberin der Bühne war, verlangte vor ungefähr zwanzig Jahren einen Versuch zu sehen, aus welchem sie sich von den Vorstellungen der alten Pantomime, einen besseren Begriff machen könnte, als ihr das Lesen der alten Schriftsteller gab. Es fehlte aber an Schauspielern, welche sich auf diese Kunst verstanden. Sie wählte daher zwei Tänzer und eine Tänzerin von ausgezeichneter Geschicklichkeit und Erfindungsgeist. Diese spielten die Scene aus dem 4. Akt der Horotia des Corneille, wo der junge Horaz seine Schwester Camilla tödtet. Die Beiden, zwar noch Anfänger in dieser Kunst, rührten einander sogar selbst zu Thränen, so erregt war ihr Spiel, doch die Alten waren immerhin nicht ersetzt. Eine deutsche Künstlerin Hendel-Schütz übte die Kunst der Mimik zuerst in ihrer ganzen Universalität aus, indem sie das charakteristische des Ausdrucks in der antiken und modernen Plastik zugleich umfaßte, und nicht bloße Copien, sondern selbsterfundene Situationen ausführte, auch ganze Handlungen pantomimisch darstellte. Ein Balletmeister zu Stuttgart, Noverre, welcher das ganze Schauspiel des Corneille zu einer Pantomime umgestaltete, und in vielen andern noch Hervorragendes, Großartiges leistete, sagt in einem seiner rühmenswerthen

Werke: „Sind wir etwa weniger gut organisirt als die Tänzer von Rom, und ist etwa das, was zu Augustus Zeiten möglich war, zu den unsrigen nicht mehr möglich?" — Es wäre Erniedrigung der Menschheit und Ungerechtigkeit gegen Geist und Geschmack unseres Jahrhunderts, so etwas denken zu wollen. Doch tempora mutantur.

Ueber das Fehlerhafte in der Mimik und die sogenannten Rhapsoden.

Ein Zuviel in der körperlichen Beredsamkeit führt nicht allein zu Störungen der vorgetragenen Scene, sondern wirkt gradezu lächerlich, wenn jeder Satz von malender Geberde begleitet ist, was doch absolut unmöglich und durchaus nicht statthaft, weil es eben ein Zuviel. Ja selbst in der Pantomime wirkt es störend lächerlich, in welcher der Darsteller nur durch Gesten wirken darf, und des schönen Wortlautes entbehren muß. Wenn nun, um ein Beispiel anzuführen, Othello vor den Mitgliedern des großen Rathes und dem Dogen von seinen Erlebnissen erzählt, bei folgender Stelle: „Von Menschenfressern, ja von einem Volk, dem untern Arm der Kopf gewachsen ist", und der Darsteller des Othello, den Menschenfresser zu schildern, sein eigen Mundwerk aufreißt und sich selbst anfällt, und bei der folgenden Strophe versucht, seinen eigenen Kopf unter den Arm zu nehmen, müßte da nicht vom donnernden Gelächter der ganze Dogen-Palast erzittern, und die Mitglieder des großen Rathes sich die Bäuche halten? Oder wenn Hamlet beim großen Monolog: „Sein oder nicht sein? das ist die Frage"; ein großes Fragezeichen in die Luft malte, oder bei der nächsten Strophe:

„Des Schicksals Wuth, das Stein und Pfeile schleudert"

auf der Erde nach Steinen herumsucht und sie, scheinbar gefunden, von sich wirft, und einen Bogen bildet, scheinbar Pfeile davon abzuschießen? Absichtlich hab ich's mit so starken Farben gemalt, um es recht augenscheinlich zu machen. Engel erzählt milder:

„Es ist so sichtbar, daß Odoardo in der äußersten Ungeduld der Begierde ist, wenn er zu Orsina sagt: Schütten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer!"

Es ist so sichtbar, daß sein Spiel nur diese Ungeduld auszudrücken hat; daß er sich unmöglich Zeit lassen kann, der Gräfin durch sorgfältige Ausmalung der metapher, daß das, was ihm an ihr so verhaßt ist, noch lange vorzubilden. Und doch habe ich selbst — freilich nur in einer Bude, in die ich mich einst aus Neugier schlich — einen Odoardo gesehen, der jene bildliche Redensart, was meinen Sie? zu geben suchte! Erst erhob er, ganz nach der Regel des Riccoboni, den rechten Arm, legte den Zeigefinger an den Daumen und senkte beide gegen die Erde, als ob er etwas von ihnen herabfließen ließe; das war der Tropfen! Dann hielt er beide Hände ziemlich weit von einander, spreizte alle Finger, und schien Etwas von nicht geringem Umfange damit zu umspannen, das war der Eimer!

Na, wenn da nicht der griesgrämigste Hypochonder in homerisches Gelächter ausbricht, dann ist er eben zum Selbstmord reif! Es ließen sich noch massenhafte solcher Verirrungen erzählen, doch genug der Beispiele zur Warnung für die, welche durch malende Geberde ein Zuviel sich angeeignet hatten. Nie und nimmer lasse sich ein Darsteller durch den Beifall des Publikums zu Ueberschreitungen verführen. Er merke sich die Worte, welche der Flötenspieler Hippomachus zu einem seiner Schüler sagte: „Kannst Du gut gespielt haben, da solche Zuhörer Dir Beifall gaben?"

Ein anderer Fehler in der Geberde ist, die sogenannte Künstelei, das Streben nach einer eingebildeten Schönheit, die mit der Ideenfolge, mit der vorgeschriebenen Wirkung im Streit liegt, wenn Hamlet, nochmals angeführt, wenn dieser nun nach allen Regeln der Tanzkunst, die Füße auswärts gewandt, trippelnden Ganges den großen Monolog begleitet, oder wenn Faust's Gretchen bei den Strophen:

„Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn."

einen koketten Knix machen wollte; welch ein Zerrbild, dem schönen Bild der Unschuld so unwürdig u. s. w. Noch ein Fehler sei angeführt beim Mißbrauche oder Nichtbrauche der körperlichen Be-

redtsamkeit. Ein Zuwenig kann das Publikum und die Mitspielen den aus aller Illusion reißen; man denke sich eine Medea in ihrer Rachgier in mumienhafter Ruhe. Oder wenn ein ganzer Chorus: auf, auf zur Rache! schreit, still dabei stehen bleibt; oder dem auf der Scene Ertrinkenden Hilfe leisten soll, aber das Hilferufen Minuten lang in's Publikum brüllt, daß der dahinten inzwischen bequem ein paar Mal ertrinken könnte. Doch ich will nicht durch zu viele angeführte Beispiele ermüden, am Ende gar langweilen. Die widerlichen Mißgeburten der körperlichen Beredtsamkeit, sowie überhaupt das Unschöne, drängt sich ungerufen uns auf. Es läßt sich ein Zuviel oder Zuwenig ja so leicht vermeiden, wenn man seinen Gedanken nur gefälligst stets Audienz geben will, und, so zu sagen, bei der Sache ist, und nicht über Nebendinge die Haupt sache vernachlässigt. Nicht oft genug ist dem angehenden Künstler anzurathen, sich an guten Vorbildern den Sinn für das rechte Maß zu stärken, und danach sich ästhetisch für das Wahre, Rechte, zu bilden, um stets die sogenannte goldene Mittelstraße zu wandeln.

Ueber Disproportion und Proportion der Gesichtsmienen.

Mit diesem Thema streifen wir allerdings in das Gebiet der Physiognomik; ist denn aber nicht Alles, was den innern Seelenzustand durch äußeren Ausdruck kundgiebt dem Worte gleichbedeutend? Daher keine Wortklauberei, sondern zur Sache! Das Auge, der erste seelische Bote, der zündende elektrische Funke, der in einem Herzen eine Gluth entfachen kann, von welcher der kleine Klopfgeist kurz zuvor noch keine Ahnung hatte, ein Zustand, von welcher die Bartenia von Ingomar befragt, antwortet: „Zwei Seelen und ein Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag.“ Dem Auge also, welchem solche dynamische Macht eigen, wird von Lebrun die erste Kundgebung der Seele abgesprochen. Nach ihm wären die Augenbrauen derjenige Theil, welcher die Leidenschaften am besten ausdrückt; denn, sagt er, der Augapfel giebt durch sein

Feuer und seine Bewegung nur überhaupt einen leidenschaftlichen Zustand der Seele zu erkennen, aber nicht, welcher es sei; da halten wir es doch lieber mit dem Plinius, welcher dem Auge den Vorzug giebt. Das Auge hat unleugbar die Macht, zu sprechen und zwar von den tiefinnersten Regungen der Seele und doch ist sie, diese Sprache, nicht so leicht zu beschreiben. Cartesius sagt: „Es giebt keine Leidenschaft, die nicht durch eine besondere Bewegung der Augen angedeutet würde. Oft sind die Bewegungen so auffallend, daß auch die dümmsten Knechte aus den Augen ihres Herrn seinen Zorn oder seine gute Laune schließen. Allein, ob wir gleich diese Bewegung der Augen leicht gewahr werden, und sehr wohl ihre Bedeutung wissen, so ist es doch nicht leicht, sie zu beschreiben. Jede ist aus mannichfaltigen Veränderungen der Figur und der Bewegung zusammengesetzt, die so schwach sind, daß sich keine derselben besonders wahrnehmen läßt, obgleich das, was aus ihrer aller Verbindung entspringt, sehr leicht beobachtet wird. Ungefähr das nämliche gilt von den übrigen auszudrückenden Bewegungen des Gesichts, denn ungeachtet sie weniger fein sind, als die der Augen, so hat auch ihre Unterscheidung viel Schwierigkeiten. Auch variiren sie oft so sehr und fließen so sehr in einander, daß es Menschen giebt, die beim Weinen eben so ein Gesicht machen, wie andere beim Lachen. Einige dieser Bewegungen zwar sind ausgezeichnet genug, wie z. B. die Runzeln im Zorn, oder gewisse Bewegungen der Nase und der Lippen beim Unwillen und Hohn; aber diese scheinen nicht sowohl natürlich, als willkührlich zu sein." — Um nun wieder auf das Auge zurückzukommen, versuche ich einige Regungen zu fixiren. Angenommen, das ruhige Auge, was den inneren Seelenfrieden schildern soll, dürfte durch keine Zuckungen der Muskeln gestört werden, das Entgegengesetzte, das Auge voller Leidenschaft setzt alle Fibern in Bewegung, die innere Erregtheit zu kennzeichnen. Den Glanz und die Gluth des Auges wiederzugeben, dürfte nur einem Künstler möglich werden, welcher mit aller Gluth seiner Seele sich selbst in die wiedergegebene Situation versetzt. Das Auge eines Schwärmers würde sanften Ausdruckes unter den Wimpern etwas nach oben gewandt, hervorblicken. Der fromme Schwärmer würde den Blick in ähnlicher Weise nur mehr nach oben gerichtet, lenken. Der Blödsinnige abgestorbenen Blickes

unter halb verdecktem Auge in gleichem nach oben sehend. Der Rachsüchtige läßt seine Blicke unstät, kurz zuckend, wie der Blitz nach rechts und links fahren, als suchte er Mittel, sein Opfer zu vernichten. Aehnlich so das böse Gewissen. Der Zorn wird den Augapfel so weit herausdrängen, daß er die sanfte Umrahmung beider Augenlider verlassen hat. Der Hohn, die Verachtung wird den Blick mit ziemlich verschlossenem Lid nach den Füßen des verächtlichen Gegenstandes dirigiren. Die Scham wäre beinahe mit ganz verdecktem Auge zu schildern. Von dem Himmelsblick der Liebe läßt sich nichts sagen, ein so hoher Moment ist nicht zu schildern, da helfe das ingenium des Genie's.

Der Mund

spricht auch ohne Worte. Das für All' und Jeden leicht verständlichste ist ja wohl das Lachen, und doch, wie ist auch dieses so verschieden. Das gewöhnliche Lachen. Beide Mundwinkel werden nach hinten gezogen, so daß Zähne und Zunge sichtbar. Das Lächeln dürfte weniger die Lippen von einander trennen, ingleichem auch die Winkel weniger zurückziehen. Das ironische Lachen würde mit ganz geschlossenen Lippen, die Winkel nach unten gezogen, ausgeführt werden. Auch hier giebt es ja noch so feine Nüancen, welche der Natur aber selbst abgelauscht sein wollen. Ueber die

Nase,

die sich zwar so gern in Alles zu stecken pflegt, wäre am wenigsten zu sagen. Nur das sogenannte Nasenrümpfen dürfte sagen, daß die Dirigentin ihrer armen Sprache, Mißbehagen und Ekel empfinde. Vielleicht dürften auch ihre Runzeln, den Ausdruck der Geste der Verachtung erhöhen. Die

Augenbrauen.

In schmerzhafter Erregung würde die innere Linie nach oben gezogen. Bei Zorn zusammen nach innen und wenn beweglich genug, nach unten. Beide Brauen nach oben, Zweifel oder Nachdenken u. s. w.

Die Disproportionen.

Wenn die Mienen nicht im Einklange mit den andern Gliedern den Ausdruck der Seele schildern, dann entsteht wohl die sogenannte Disproportion. Wenn angenommen der freudige Ausdruck, durch geschlossene Lippen geschildert würde, so wäre der Ausdruck der andern Theile des Körpers und sei er noch so gelungen, in seiner Harmonie gestört. Besonders kennzeichnet sich diese Disproportion auf sogenannten kalt schönen Gesichtern. Diese bleiben kalt, regungslos, wenn ihr anderer Körper doch sichtlich erregt. Wenn der Körper einen leidenschaftlichen Zustand schildern soll und das Auge bleibt in sinniger Ruh, ja schweift vielleicht im Publikum herum, ganz etwas Anderes ausdrückend, als wie die Situation erheischt. Es bedürfen die geschilderten Seelenzustände so feiner Schattirungen, daß der Künstler eben mit Leib und Leben bei der Sache sein muß. Doch giebt es Momente, wo der Schauspieler, dem solche Disproportionen fremd, sie selbst aufnehmen muß, soll er z. B. auffällig den Heuchler schildern. Bei dem sich ähnelnden Geberdenspiele, Mienen, heißt es mit aller Aufmerksamkeit zu Werke gehen. Es giebt ja auch ein schmerzhaftes Lächeln, es giebt ja Freudenthränen. Der Philosoph kann den Neid, wenn er will, von der Mißgunst unterscheiden; er kann sagen, daß Jener aus Selbstsucht, Dieser aus Feindschaft entspränge, daß Cato den Feinden der Republik, die er als seine eigenen ansah, ihre Ehrenämter nur gemißgönnt, Cäsar und Pompejus ihre Vortheile einander beneidet haben. Der Unterschied ist merkwürdig und wahr, aber um ihn zu finden, muß man bis in's Innere der Seele dringen, im äußeren Geberdenspiel zeigt sich keiner. Beide Affecte verziehen das Gesicht zum Verdrusse; Beide können ihren Gegenstand mit seitwärts geworfenen Blicken anschielen. Beide dem Körper eine halbverwandte Stellung geben. Nicht einmal der stärkere oder geringere Grad, das Edlere oder Unedlere des Ausdruckes kann hier zum Unterschiede dienen. Denn Mißgunst kann eben so heftig als Neid und ebenso unedel sein, sagt Engel. Doch solche Abnormitäten meide der Künstler zu schildern, wenn er nicht unbedingt muß. Hier handelte es sich nur, die Disproportion zu schildern.

Der Gang.

Wer seine Unterthanen vernachlässigt, kann sehr leicht das herrschaftliche Gleichgewicht verlieren und zu Falle kommen. Daher unterschätze man die Wichtigkeit dieses Exercitiums ja nicht. Das gewöhnliche Maß des richtigen Ganges ist: nicht weiter auszuschreiten, wie etwa eine Fußlänge des ausschreitenden Körpers ausmacht.

Man denke sich einen Helden mit herkulischer Gestalt, zu kleine Schritte machend; welch' lächerlichen Eindruck dem männlichen Ernste so ganz entgegengesetzt würde das machen. Das schönste Organ, die beste Rhetorik ist nicht im Stande, solchen Fehler wieder gut zu machen. Der entgegengesetzte Fall, wenn kleine Gestalten zu große Schritte machen, wirkt ebenso lächerlich. Für Komiker dürfte, was hier so fehlerhaft erscheint, nutzenbringend wirken. Engel sagt sehr richtig:

> „Der Gang erfolgt nach dunkeln Ideen, die den Willen stillschweigend lenken, und die das Gesetz ihrer Folge von den jetzt herrschenden klaren nehmen."

Jene leiden durch den Einfluß von Diesen; Diese durch den Einfluß von Jenen. Daher hat jede eigenthümliche Sinnesart, jede innere Bewegung und Leidenschaft ihren unterscheidenden Gang. Der ordnende Kunstsinn muß dabei walten; nicht, daß die wiedergegebene Leidenschaft überhaftet übertreibt, nicht der Repräsentant des Phlegma, mumienhaft erscheint 2c. Das rechte Maß findet der ästhetisch geläuterte, oder unbewußt, möchte ich sagen, das Genie. Um Alles in der Welt halte man sich nur nicht für ein Genie auf Kosten des nicht Lernenwollens. Erst dann wirkt der Künstler Großes, wenn die Tasten seines Instrumentes mit einer Technik überflogen werden, daß er selbst auf verdecktem Instrumente spielen kann; dann erst kann er sich, so zu sagen, gehen lassen. Doch ohne diese, welche Disharmonien würde er hervorbringen. Also:

I. Lection.

Der Rhytmus des Ganges.

Man zwinge sich also, in Fußlänge zu gehen und zwar so, daß die Fußspitze zuerst den Boden berührt, welche immer etwas

zur Seite gewandt sein muß. Dieselbe Art ist auch rückwärts zu exercieren, weil, ungewohnt, leichter gefährlich, und alles vorhergegangene Mühen durch einen schlechten Abgang zu Nichte gemacht wird.

II. Lection.

Der variirte Gang.

Einige Schritte werden hastig vorwärts ausgeführt, dann langsam rückwärts und so entgegengesetzt. Dasselbe mit jedesmaligen fest an einander gezogenen Füßen. Als gesteigerten Moment der Hemmniß, wie wenn der Gehende gehemmt, durch Entgegenkommendes den Füßen möglichst a tempo Rapport erstatte. Dasselbe rückwärts und ausweichend seitwärts, je nachdem der Selbstlernende sich Momente vorstellt, welche hemmend oder ausweichend wirken sollen.

III. Lection.

Die Temperamente durch den Gang zu kennzeichnen.

1) Der Sanguinische. Leicht gleiten seine Schritte über den Boden, wie das Schifflein getragen von tanzenden Wellen, ohne Steuer, ohne Pilote, dem Eilande zu.

2) Der Cholerische. Hastig vor und rückwärts sich bewegend, wie wenn das Lebensschiff die Brandung zerschmettern sollte, welche die blinde Wuth doch an sich selbst zerschellen läßt. Der Cholerische stampft wohl zuweilen, seinen Gang hemmend auf, als wollte er das ihm Zuwiderhandelnde zertrümmern, wird aber durch seine Ohnmacht auf's Neue erregt.

3) Der Melancholiker. Er gleitet langsam vorwärts schreitend dahin wie der Nachen auf mondbeschienenem Weiher. Dann und wann hemmt er den Schritt, wie der Kahn im düstern Schilfe stockend steht, um dann, von einem Zephir getrieben, wieder in die fahle Fluth langsam unbestimmt vorwärts zu gleiten.

4) Der Phlegmatiker. Schleppend ist sein Gang, wie wenn sein Lebensschifflein idem in's Schlepptau genommen sein möchte, aller Willenskraft baar.

IV. Lection.

Die Begierde.

Der Selbstlernende versetzt sich in die Situation des freudig Entgegeneilenden, halb laufend, bis er in ästhetisch geschlossener Position stehen bleibt. Dann das Wiedersehen des Leonides seiner todtgeglaubten Hermione, eilig vorwärts wollend, doch immer zweifelnd stocken, dann wohl einige Schritte zurück, um so hastiger vorwärts, dann in geöffneter Position schließend, als wollte er immer weiter vorwärts schreiten, das Unermeßliche seiner Glückseligkeit ihm unerreichbar erscheinend. Die Begierde, ein schönes Naturbild zu sehen, im gehemmten Schritt, in der Neigung rückwärts, vor Ueberwältigung des Erhabenen, Schönen. Der Schritt nach vorn mit überwiegender Körperschwere dahin, und streckendem Fuße rückwärts deutet wohl den Moment der Erwartung an. Die Schritte, welche auf erhobenen Fersen enden, wie wenn der Körper sich verlängern wollte, dem Erhabenen näher zu kommen, deuten wohl die Begierde der Ehrfurcht vor dem Erhabenen an. Die gemeine Begierde, der Egoismus, wie er die Füße nach hastigem Gange zusammenzieht, bei erreichtem Begehr, als wollte er es in sich verschließen. Ein ander Mal in geöffneter Position stehen bleibt, als wollte er den Quellen nachgehen, sie auszutrinken. Das Seitwärtstreten des Horchers, die Schwere des Körpers dahin geneigt, woher der Schall kommt, den einen Fuß gestreckt, daß die Ferse so hoch wie möglich gezogen, nur die Spitze den Boden berühren läßt. Eine Steigerung wird dadurch erzielt, daß der zur Seite gestreckte Fuß einen Schritt über den ruhenden setzt, und der Ruhende dann erhoben wird bis zur Spitze.

Der Späher wird den Schritt auf ähnliche Weise hemmen; mit der äußersten Position auf beiden Füßen sich bis zur Spitze erheben. Der Lauscher geht wohl mit gehemmtem Schritt auf halber Spitze, dann und wann stockend, auf einen oder den andern Fuß die Schwere des Körpers ruhen lassend. Die Furcht, unstät rückwärts oder zur Seite gehend, die Schwere des Körpers auf den rück- oder seitwärts gehenden Fuß gelegt in verschiedenen Tempos, wohl auch nur auf dem Fuße ruhend, welcher die Schwere des Körpers trägt.

Der Eitle wiegt sich wohlgefällig von einen Fuß auf den andern, den Fuß auf die halbe Spitze hebend, auf welchem die Schwere des Körpers ruht. Der Stolze ähnlich so, nur daß er gehemmteren Schrittes geht, bedeutungsvoller so hoch sich hebend, wie er immer kann, hält zuweilen inne und erhebt sich dann auf beide Spitzen in geschlossener Position, als wollte er mit Shakespeare's Lear sagen: „Jeder Zoll ein König." Der Geizige macht seiner Figur angemessen kleine Schritte, hebt die Füße, ohne die Kniee zu strecken, wie wenn das Mark vertrocknet wäre, oder er geize, durch zu viel Bewegung, seinem Körper den Nahrstoff zu entziehen. Der Eifersüchtige, ein Othello, hat wohl synonymes mit dem Lauscher; zuweilen huscht er katzenähnlich, als hätte er schon den Gegenstand seiner Sucht, zuweilen auch sprungbereit, wie der Leopard auf seine Beute lauernd.

Der Trunksüchtige, unstät einen Fuß über den andern setzend, schwankt vorwärts oder zur Seite, bleibt zuweilen stehen, hebt sich auf beide Spitzen, läßt dann den Körper auf den Fersen ruhen, indem er die Spitzen nach oben richtet; Letzteres in geöffneter Position. Der Trauergang, langsamer Schritt, der nachgezogene Fuß wird bis zur Ferse des vorschreitenden gezogen, etwas im Knie gebeugt und auf die Spitze gestellt, dabei ein Moment inne gehalten, bis nun der gekrümmte Fuß vorschreitet und der andere gekrümmte nachgezogen wird. Der gleißnerische Gang, wohl synonym mit dem trauernden Gang, nur etwas in den Knieen gebeugt, welche wie sogenannte X Beine sich fast immer in den Knieen berühren.

Der Gang eines Denkers ist ruhig abgemessen, zuweilen durch Stehenbleiben unterbrochen, als wollte er den Zusammenhang der Ideen dadurch bewerkstelligen. Er spannt die Muskeln der Seele an; wie es Haller nennt, die Sehnen der Seele. Alles faßt er in sich selbst zusammen, er huldigt ganz dem innern Leben, daher müssen merkliche Bewegungen nach außen vermieden werden.

Dem denkenden Schüler überlasse ich nun weitere Variationen, das alte Dictum noch hinzufügend: „Uebung macht den Meister." Noch hinzuzufügen wäre, der im Dunkeln gehende, wie der Blinde schreiten mit den Füßen förmlich tastend langsam vorwärts. Der Gang des Alters, schleppende Schritte, gebeugte Knie, auf welchen der Oberkörper immer von oben nach unten schwankt.

Der Irrsinnige, selbstredend unstät, bald schnell, bald langsam, kurz alle Skalen durchmachend, von Einem zum Andern jäh überspringend, die Lichtblicke der Seele werden durch geregelten Gang dargestellt.

Das Spiel der Hände,

welches die Alten mit dem Namen Chironomie bezeichneten. Hierüber sagt Lessing: „Von der Chironomie der Alten wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen.“ Engel sagt: „Wie mit dem Gange, ist's mit dem Spiel der Hände; es ist leicht, ungehindert, frei, wo die ganze Entwickelung der Ideen gut geht; es ist unruhig, unregelmäßig, die Hände greifen umher, machen bald diese, bald jene Bewegung, nach der Brust hin, dem Haupte hin, wenn das Nachdenken gehemmt, in allerhand fremde Ufer abgeleitet wird.“ Mit welcher Schnelligkeit wissen Taubstumme durch die Hände sich zu verständigen, daher auch unverzagt an die Lection der Chironomie.

I. Lection.

Indem der Schüler die Hand bis zur Schulterhöhe gehoben, macht er eine kreisförmige Bewegung mit der Hand, erst nach Innen, dann nach Außen. Ist das mit beiden Händen exercirt, wird eine kurze ganze Drehung auswärts ausgeführt, beim Innehalten die Hand geöffnet wie darreichend. Dann, einwärts gedreht beim Innehalten wie abweisend die ganze Fläche nach Außen gestreckt.

II. Lection.

Die zur Seite hängende Hand wird langsam bis in die halbe Brust gehoben, mit gestrecktem Arm, das Innere der Hand nach unten, dann langsam gedreht, daß das Innere nach Außen kommt. Ist dieses mit beiden Händen exercirt, wird die eine Hand wieder zur Seite in halber Brusthöhe langsam wie gebend gehoben und geneigt.

III. Lection.

Die Hand wird halb zur Seite über Schulterhöhe erhoben und schnell bis zur Schulterhöhe gesenkt, dabei Zeigefinger und Daumen ausgestreckt, wie zu gebietender Geste.

IV. Lection.

Die Hand wird gekrümmten Armes erhoben, mit gestrecktem Zeigefinger und Daumen drohend nach oben gehalten.

V. Lection.

Langsam die Hand seitwärts nach oben, Daumen und Zeigefinger und Mittelfinger zugleich nach oben, bedeutet den Schwur.

VI. Lection.

Die Hand halb zur Seite über den Kopf erhoben, das Innere nach dem aufblickenden Gesicht gewandt, Zeigefinger sanft rückwärts gebeugt, spricht wohl Bewunderung des Großen aus, beide Hände in gleicher Weise gehoben, die Verehrung des höchsten Wesens, als wollten sie den Himmel selbst erreichen. Erhöht wird der Moment, wenn vom Ellenbogen aus 2 kurze Bewegungen nach dem Gesicht ausgeführt werden. Darauf werden beide Hände langsam, nach und nach geneigt, mit dem Inneren nach Außen herunter zu, als wollten sie sagen: „Was hat ein Sterblicher um Dir zu danken." Die Hände vorwärts rasch erhoben in Schulterhöhe ausgestreckt, beide Daumen sanft nach Außen, bedeutet wohl das freudige Entgegenstrecken einer Begrüßung; wird mit jeder Hand allein geübt, die Grade des Empfanges anzudeuten. Beide Hände in Schulterhöhe schnell nach vorn zu gerade ausgestreckt, bedeutet den Empfang des mit heißer Sehnsucht erwarteten Geliebten. Den Zeigefinger bis zum Mund erhoben, ladet zur Verschwiegenheit ein. Die ganze Hand auf den Mund sagt: „Stumm wie das Grab." Die Hand hoch erhoben und eine kreisförmige Bewegung gemacht mit Auf- und Niedersenken des Armes ist das Grüßen Entfernter, als wollte man gleichsam die Luft mit den Händen aufschaufeln, (daß ich mich so prosaisch ausdrücken muß, um mich verständlich zu machen) den geliebten Odem an sich zu ziehen. Die Hände bis zur Mitte der

Brust erhoben, daß die Ellenbogen spitz nach unten stehen und die Hände wie „schönchenmachende Hundepfötchen" nach unten hängen, deutet auf ein geziertes Sichgehenlassen. Die Hände nach unten geballt, versteckte Wuth; erhoben, zur That bereit. Eine kreisförmige Bewegung mit erhobener Hand nach Innen zu, deutet einen Backenstreich an. Die Hand bis über die Schulter erhoben, schnell auf- und niederbewegend: Schlimme Zeiten. Kratzen hinter den Ohren: Bedenklichkeit, Unentschlossenheit. Einen Finger auf die Stirn gesetzt: Nachdenken. Den Zeigefinger der rechten Hand an den Daumen der ausgespreizten Linken halten: Ein Rechner aus alter Zeit. Beide Fäuste bis zum Munde erhoben, sagt: Warte nur, Dich werd' ich schon fassen. Zeigefinger und Mittelfinger an die Kopfbedeckung: militärischen Gruß. Die hohle Hand an das Ohr gelegt, daß sie dasselbe muschelförmig umgiebt, bedeutet das Horchen. Die Hand über die Augen gleich einem schützenden Dach vor den Lichtstrahlen, das Fernhinsehen. Indem man mit der Rechten, welche Daumen und Zeigefinger zusammenhält, in die flache Linke klatscht, wird das Zahlen angedeutet. Indem beide Hände die leeren Taschen herausziehen, wird Zahlungsunfähigkeit angedeutet. Das eine Auge mit dem Zeigefinger nach unten gezogen, heißt beim gemeinen Volk: Wer's glauben will. Das Zupfen an der Schürze oder am Rock: Verlegenheit, wohl auch die letzten Momente des Sterbenden sind dadurch gekennzeichnet. Das Greifen am Rock, endlich Zuknöpfen desselben und in der Halsbinde Hin- und Herfahren der Hand: Wuthentbrennen; endlich in die Haare fassend: die höchste Potenz der Wuth. Händereiben deutet auf Wohlbehagen, auch Schadenfreude. Krampfhaftes Händereiben, zerstreut im Kopfe krauen, sind Gesten des Irrsinns. An den Nägeln kauen: Geiz und Menschenfeindlichkeit. Auf den Daumen beißen: Ueberlistung. Die flache äußere Hand an die Stirn legend mit den Zeigefingern Hörner bildend, deutet Hahnreihschaft an. Das Streichen der einen flachen Hand über die Andere: Es ist Alles alle. Die flachen Hände nach Außen gewandt bis zur Hüfte hochgezogen, will sagen: Ich kann's nicht ändern. Die rechte geballte Faust auf die Linke schlagend: Ich setze es doch durch, Trotz. Beide Hände ausgespreizt an die Seite des Gesichts gehalten, vor und rückwärts bewegt: Dulde keinen Widerspruch. Die Fäuste in die Hüfte gestemmt: herausfordernde Frage, gelinder aus-

gedrückt: eine Hand in die Seite gestemmt, den Ellenbogen nach Vorn gedrängt. Die rechte Hand über die linke Schulter, das Innere nach oben, die Fingerspitzen herabgesenkt: Verachtung. Den einen Ellenbogen auf die andere flache Hand gestützt und die Hand des aufgestemmten Ellenbogens unter dem Kinn zusammengefügt, ist eine nachdenkende Stellung. Den Zeigefinger der rechten Hand mit gekrümmtem Arm weit ausgestreckt: Schlußfolgerung einer Thesis. Den Zeigefinger nach der Seite deutend heißt: Nun mache Dich davon. Den Daumen über der Schulter erhoben, auf einen Gegenstand deutend: Geheimes Aufmerksammachen. Die geöffneten Hände zusammenschlagen, bedeutet Beifall; auch bräuchlich vor der Thüre bei zu spätem Nachhausekommen. Den Daumen mit davongestreckten Fingern an die Nase halten, bedeutet Hohn, Lustigmachen hinter dem Rücken eines Anderen. Die Hand zum Munde führend und küssend, nach dem geliebten Gegenstande wendend, ist das sogenannte Kußhandwerfen. Ein Kuß auf die flache Hand und nach dem geliebten Gegenstand geblasen, bedeutet dasselbe, nur ist es eine scherzhaftere Ausdrucksweise. Das Scherzen noch mehr markirend würde sein, den Kuß, welchen man sich auf die flache Hand gegeben, mit den Fingern nach dem geliebten Gegenstande schnippen. Der sogenannte Nasenstüber wird mit dem Mittelfinger und Daumen so ausgeführt, daß der Mittelfinger vom Daumen, welcher ihn gehalten, wegschnellt auf die Spitze einer Nase. Die rechte Hand bis zur Hälfte der rechten Backe erhoben, Ellenbogen nach unten, die Hand kurz vor- und zurückbewegt, sagt wohl: Begreifst Du denn nicht. Das Handgeben und -nehmen ist besonders zu exerciren. Zur Rococco-Zeit hielt der Herr bei der Menuett nur die äußere Fläche der Hand hin, auf welche die Dame nur zwei Finger legte. Wie der Biedermann die Hand zum Handschlag bietet, denken wir kurz und bestimmt, mit Krümmung des Armes erhoben und schnell niedergesenkt, weitgeöffnet, als läge darin Alles, was er zum Unterpfande bieten könnte. Das Einschlagen der Hand eines Biedermannes, ebenso kräftig und bedeutungsvoll hochgehoben, und schnell und kräftig in die gebotene schlagend. Das schüchterne Bieten der halbgeöffneten Hand würde wohl dadurch markirt, daß dieselbe nur langsam vorgeschoben wird. Der Stolze würde die Hand mit dem Innern nach unten gewandt, langsam bieten. Der Geizige bietet

die kaum halbgeöffnete Hand, indem er sie wiederholt zurückzieht. Der Freund dem Freunde beide Hände geöffnet entgegen. Der Geliebte der Geliebten so ähnlich. Dem Ausdruck Kraft zu verleihen, kurz zurückgezogen und hingestreckt. Das verschiedene Klopfen auf die Schnupftabaksdose suche ich später durch Illustrationen verständlich zu machen. Die Abstufungen sind so verschiedener Art, daß wir den Lernenden nicht oft genug an das Studium der Natur erinnern können; denn dieses Büchlein soll ja nur ein Hinweis, ein Leitfaden sein, ein Anregen zum Weiterdenken. Nun weiter im Text. Die Hände nach unten zu ausgebreitet, hin und her geschüttelt, ist Verneinung und duldet keinen Widerspruch. Die Hand zur Seite erhoben, den Daumen mit den drei letzten Fingern vereinigt, schnell hin und her bewegt, daß der Zeigefinger, welcher schlaff hängen gelassen wird, klatschend auf den Mittelfinger fällt, bedeutet wohl gemeiner Sache gemeines Beileid, oder: Sapperment die Sache kann schlimm werden. Die Hand zum Frieden geboten, muß die Innigkeit und Wahrhaftigkeit bestärken, nachdem sie einmal geboten, noch einmal kurz erhoben, noch einmal geboten werden. Wie schüchtern die Jungfrau zur ersten Begrüßung dem Jüngling die Hand bietet, dürfte wohl so dargestellt werden, wenn zur Seite langsam, die Oberfläche nach oben, die Hand geboten wird. Beide Hände auf die Brust gelegt, heißt: Ergebung in das Unvermeidliche. Die Hände gefaltet bis zur Brust erhoben: das Gebet; je inbrünstiger es wird, je mehr werden die Ellenbogen nach der Seite gedrängt, bis die Hände vereinigt bis zum Mund erhoben sind, dessen Laute nun verstummen, weil der höchste Ausdruck unaussprechlich. Die Jungfrau hebt, beide Handflächen an einander gelegt, die Fingerspitzen bis zum Munde geführt, welcher nun auch keine Worte mehr hat, des Erhabenen voll. Einige gelinde Stöße gegen die Stirn deuten wohl die Reue an, welche sich selbst anklagt, unbesonnen gehandelt zu haben. Die Steigerung des gegen sich selbst Ankämpfens ist, daß man sich an die Brust schlägt, die Haare selbst zerzaust, wie Oedypus seinen eigenen Körper verstümmelt. Das größte Leid, der übergroße Schmerz, sucht wohl auch im Zerreißen seiner Kleider Linderung. Die eine Hand mit dem Aeußeren an das weggewandte Gesicht gelegt, die andere mit dem Aeußeren nach unten von sich gewandt, bedeutet wohl Zurückscheuchen von Erinnerungen, stärker

markirt mit mehr geöffneten Händen Furcht. Das Reiben der Hand an der Stirn bedeutet das Nachsinnen über etwas Vergessenes, welche Geste der vielbeschäftigte Kopfarbeiter oft anwendet. Mit beiden Händen das Gesicht bedecken, sagt von übergroßem Schmerz.

„Und hast Du Thränen noch, so weine,
O weine satt Dich ungesehn.“

Auch die Scham bedeckt das Gesicht, doch nur mit einer Hand. Wie gleich die Bewegungen oft sind, und doch so verschieden bedeutend, sagt Engel, z. B. der Neugierige, der Verliebte, fordern mit eben der offenen Hand eine Nachricht, eine Erklärung der Gegenliebe, womit der Arme eine Gabe oder der Hungrige eine Speise fordert. Sie werden, wenn Sie Acht geben, solche metaphorische Versinnlichungen die Menge finden. Also weiter: Die Hände über einander auf den Leib gelegt, bedeutet Behaglichkeit, Ruhe; auch die Hände auf den Rücken gelegt, Phlegma, Unachtsamkeit. Der Dickbauch drängt die Arme schon von selbst nach hinten. Die Hand hoch in die Brust gesteckt, die andere in die Hüfte gestemmt mit vorgebogenem Ellenbogen, zeugt von Stolz. Beide Hände schnell gespreizt von sich streckend, ist Abwehr oder Furcht. Das Schlagen auf die Taschen deutet wohl Suchen an. Wischen der Hand über die Stirn weg: Verdrängen einer lästigen Gedankenreihe. Mit der Hand über das Gesicht fahren, so daß der Daumen über die eine Hälfte des Gesichts gleitet, die andern Finger über die andere Hälfte bedeutet Wohlgefälligkeit, Selbstzufriedenheit; bleibt die Hand am Bart oder Kinn aber geschlossen hängen, Nachdenken. Die Hände krallenartig auf die Brust gesetzt: Gier auf Etwas, vielleicht auch Geiz. Man gehe ja sparsam mit Bewegungen um, daß sie nicht zur Monotonie werden: auch halte die Wahrheit die Wage. Die Grazie werde nicht zur Zierpuppe: daß ein Sokrates den Giftbecher nicht in die Hand nehme, wie eine Dame die Kaffeetasse. Die Hände gefaltet, das Innere nach unten gedrängt, bedeutet Schmerz, Verzweiflung, das sogenannte Händeringen. Die gefaltenen Hände über den Kopf erhoben, das Innere nach Außen gedrängt, den höchsten Grad der Verzweiflung. Auch hier wird dem Denkenden Gelegenheit geboten, Fehlendes zu ersetzen, Mangelhaftes zu ergänzen. Wie vieles noch zu sagen bleibt über die Correspondenz der Seele, überlasse ich dem Leser. Je tiefer wir in die Werkstatt des Urgeistes

dringen, je mehr bietet sich zu Erforschendes dar. Manchem wird es ja ohnehin schon viel zu viel erscheinen, was ich gesagt, doch auch das Geringe, das Naheliegende bedarf oft der Erinnerung mehr, wie das Außergewöhnliche; sowie die unterste Sprosse nöthig ist, die höchste der Leiter zu erklimmen.

Kopfémotion.

Das einfach zustimmend bejahende Nicken, wobei der übrige Körper ruhig verbleibt. Das schnelle auf einander folgende Nicken mit auf- und niederbewegender rechter Hand bedeutet das cordiale Begrüßen, wenn die Person uns noch etwas fern.

Geneigt nach rechts oder links langsam nickend, wohl Beileid bezeigend, dabei verhält sich der übrige Körper ruhig. Aehnlich so, doch womöglich zwei Finger an die Wange gelegt, den Blick in's unbestimmte Weite gerichtet, ist das stumme Bejahen eines mit sich selbst Redenden. Das kurze Nicken, den Kopf dabei nachdrücklich in den Nacken werfen, würde Widerspenstigkeit ausdrücken; die Hände dabei gleichmäßig in die Hüfte stemmend, Widersetzlichkeit; dazu mit dem Fuße stampfen und mit gleichem Arme eine kurze Bewegung nach der Brust ausführend, würde Trotz ausdrücken. Das langsame Beugen des Kopfes mit Krümmung des Rückens und ungezwungenem Hängenlassen der Arme, mit Zusammenziehen der beiden Füße bedeutet das gewöhnliche Compliment der Männer. Die Damen schleifen einen Fuß eine Fußlänge zurück, und beugen beide Kniee dabei, zuletzt die Schwere des Körpers auf den hintenstehenden Fuß ruhen lassend, ziehen sie den anderen Fuß nach und erheben den gebeugten Körper wieder. Die Muhamedaner kreuzen die Arme über der Brust, die flachen Hände an den Schultern ruhen lassend. Die niederen Polen berühren beim Verneigen mit den Fingerspitzen den Fußboden. Die Deutschen entblößen das Haupt beim Verneigen. Anhaltend den Kopf nach rechts und links geneigt, bedeutet Zweifel; dabei werden beide Mundwinkel nach unten gezogen. Den Kopf nach rechts oder links geneigt, die Schultern gleichzeitig gehoben, bedeutet: Bedaure, in der Sache nichts thun zu können.

Das Schütteln des Hauptes.

Langsames Schütteln dürfte stille Verwunderung ausdrücken, den Blick dabei in's unbestimmte Weite gerichtet, Zweifel an einem Vorhaben, auch raisonnirte Selbstantwort bedeutend. Kurz schüttelnd und dabei die Schultern in die Höhe ziehend will wohl sagen, es erscheine räthselhaft. Kurzes Schütteln und Feststehenlassen des Kopfes nach der Person, welcher man entschieden Verneinen ausdrücken will, wird durch eine Handbewegung noch verstärkt, welche die Fläche dem Zurückgewiesenen zeigt. Das ganz kurze Schütteln des Hauptes bedeutet die Wuth, die noch keinen weiteren Ausdruck gefunden hat. Langsames Beugen und Erheben des Kopfes nach einer Person hin, dürfte dieser den Ausdruck der Verachtung erkennen lassen. Der Idiot läßt den Kopf nach unten hangen, daß das nicht straff gehaltene Kinn fast die Brust berührt; ähnlich so, nur etwas zur Seite mit geschlossenem Munde der Betrübte oder Traurige; vielleicht tiefer gesenkt der Gesklavte oder überführte Verbrecher. Um die Gelenkigkeit zu den angeführten Bewegungen zu erlangen, wären auch hier, ohne für einen pedantischen Lehrer gehalten zu werden, einfache Bewegungen des Hauptes nach den Seiten, vor- und rückwärts, von Nöthen. Ein altes Sprüchwort ist hier wohl angebracht: „Lerne was, so kannst Du was."

Armbewegungen.

Port de bras.

Warum die Arme noch extra exerciren, da sie ja doch den Händen folgen müssen? Weil sie mehr wie die kleineren Glieder in die Augen fallen, weil sie zum harmonischen Ganzen nicht eckig und ungelenk sein dürfen. Ein alter Meister der Kunst verlangt, daß alle Bewegungen sich in der Schönheitslinie, der runden, bewegen sollen. Wie kann die Seele zu wirklich verständigem Ausdruck gelangen, wenn sie nicht jedes Glied ihres Körpers in voller Beherrschung hat?

I. Lection.

Der rechte Arm werde langsam nach vorn bis in die Hälfte der Brust erhoben, dann nach oben und zur Seite wieder nach unten, also in kreisförmiger Bewegung, und zwar so, daß die erste Anregung aus der Schulter, die zweite aus erhobenem Ellenbogen, die dritte aus langsam erhobener Hand hervorgehen. Ist die Hand senkrecht über den Kopf erhoben, so senkt sich der Arm mit geöffneter Hand wieder nach unten. Dasselbe Exercitium wird mit dem linken Arm ausgeführt, und die zwei Arme darauf vereinigt; dann contrair, und zwar so, daß der rechte Arm gleich gerundet erhoben kreisförmig nach unten, der linke nach oben bewegt wird, in der vorgezeichneten Art. Dasselbe führe man dann so aus, daß der linke Arm erst erhoben nach unten sich bewegt, und der rechte Arm nach oben.

II. Lection.

Die Positionen der Arme.

1. Position.

Die Arme langsam zur Seite bis in Schulterhöhe erhoben. Die Bewegung muß erst von der Schulter, dann vom Ellenbogen und zuletzt vom Handgelenk aus ausgeführt werden, daß der Arm eine schwanenhalsartige Bewegung ausführt, die Hand wie der Kopf erscheint, welcher sich zuletzt erhoben hat. Diese Uebung muß wiederholt werden bis zuletzt die Arme in ungezwungener Haltung zu beiden Seiten niedersinken.

NB. Das Innere der Hand nach Innen gewandt.

2. Position.

Der linke Arm wird gestreckt wie in der 1. Position zur Schulter erhoben, à tempo erhebt sich der rechte Arm in einem nach dem Körper zu ausgeführten Halbkreis gerundet nach oben. (Siehe Tafel.)

3. Position.

Der rechte Arm wird nachdem aus der vorigen Position beide Arme ungezwungen wieder gesenkt im 1/4 Kreis von der Brust erhoben, bis zur Kinnhöhe, dann gleichzeitig der linke in erster Position zur Seite erhoben.

4. Position.

Beide Arme werden nach Innen zu im 1/4 Kreis erhoben, auf demselben Wege zurück, daß beide Arme wieder ungezwungen zur Seite hängen.

5. Position.

Beide Arme werden im Halbkreise nach Innen zu über den Kopf erhoben, so daß sie einen ovalen Rahmen um den Kopf vorstellen. Sämmtliche Positionen werden sowohl mit dem linken als auch mit dem rechten Arme geübt.

III. Lection.

Die Attitude.

Langsam erhebe sich der rechte Arm im inneren Halbkreise nach oben, das Innere der Hand dem nach außen geneigten Kopfe zugewendet, ähnlich wie in der zweiten Position. So wird nun der linke Arm in Schulterhöhe zur Seite erhoben. Der linke Fuß werde dazu vor den rechten Fuß gestellt. Indem nun langsam, wie in der Vorübung schon bemerkt, die Arme wechseln, darf der linke Fuß nur mit der Spitze den Boden berühren. Der rechte Arm in 3/4 Kreis nach Innen gesenkt erhebt sich erst, nach unten gehend, der linke Arm, wie vorher der rechte Arm und zu gleicher Zeit schleift man den rechten Fuß im Kreis nach außen vor den linken Fuß. Nach mehrmaliger Wiederholung dann rückwärts. Der erhobene linke Arm wird im inneren 3/4 Kreis gesenkt, der rechte Arm im inneren 3/4 Kreis erhoben; dabei lege man den Schwerpunkt des Körpers auf den hintenstehenden linken Fuß. Dann der rechte Arm herunter, der linke herauf mit 3/4 Kreis nach Innen. Der rechte Fuß wird im Halbkreis zurückgeschliffen und darauf der Schwerpunkt des Körpers gelegt. Auch diese Uebung exercire man genügend, nach rückwärts schreitend, wie bei der ersten vorwärts.

IV. Lection.

Die Arabeske.

Der rechte Arm wird über Schulterhöhe zur Seite erhoben, und das Innere der Hand nach außen gestreckt; der linke Arm ingleichen nach links, das Innere der linken Hand nach außen

gewandt, à tempo schreitet der rechte Fuß seitwärts. Der linke wird, daß die Spitze nur den Boden berührt, zur Seite gestreckt, die Schwere des Körpers auf dem rechten ruhen lassend. Dasselbe wird auch links exercirt. Darauf werden beide Arme mit der inneren Seite der Hände nach außen gewandt, über Schulterhöhe zur Seite gestreckt, zugleich entgegengesetzt zur Seite getreten, die Schwere des Körpers contrair legend, die Spitze des freien Fußes die Erde berühren lassend. Hierbei sanft zurückgehen, wie bei der Vorübung vorwärts. Beide Arme werden zugleich erhoben, einen inneren Halbkreis beschreibend, dazu einen Schritt vor, den Oberkörper auf den vorderen Fuß dirigirend, der linke wird rückwärts gestreckt, daß die Spitze nur den Boden berührt. Dieselbe Uebung rückwärts d. h. nun einen halben Außenkreis mit den Händen beschreibend, wobei beide nach außen gedreht werden, und die Schwere des Körpers auf den rückwärts tretenden Fuß ruhen muß. Bei dieser Arabeske wird der Kopf nach oben gewandt. Beide Arme nach vorn, etwas seitwärts gestreckt, das Innere der Hände nach außen, den Kopf entgegengesetzt gewandt, dazu ein großer Schritt nach vorn. Der Oberkörper ruht auf dem vorderen Fuß, rückwärts, auf dem rückwärts schreitenden Fuß. Dabei werden die Arme mit auswärts gewandten Händen vorgestreckt; das Gesicht aber nach den Händen gewandt.

VI. Lection.

(Die Attitude des Gladiatoren (des Fechters).

Der linke Arm wird über das Haupt erhoben, wie wenn er das Schild trüge. Der rechte Arm gestreckt zur Seite nach unten; nach abgefangenem Hieb denselben zu erwidern. Der Oberkörper ruht dabei auf dem rechten Fuß, doch muß der linke noch den Boden berühren. Die angreifende Attitude würde dargestellt, daß der rechte Arm wie zum Schlagen erhoben, der linke mit dem Schild rückwärts gestreckt. Die Schwere des Körpers ruht jetzt auf dem rechten Fuß, welcher weit vor im Knie gebeugt ist. Der linke rückwärts gestreckt. Diese Attitude kann nicht genug geübt werden, daß der Ausführende ja nicht die Balance verliert.

Die Attitude des Siegers.

Der rechte Arm gestreckt nach unten, als hielte die Faust das auf den Feind zum Tode gezückte Schwert ihm auf die Brust. Der linke Arm, wie wenn er des Schildes nicht mehr bedürfte, zur Seite gestreckt. Der Besiegte ruht auf dem Arm, womit er das Schild hält, den rechten Arm noch ohnmächtig mit ausgespreizter Hand nach oben. Auf dem linken Knie ruht die Schwere des Körpers. Das rechte Bein ist nach vorn gestreckt. Die Attitude eines zum Kampf Bereiten wäre wohl auf den linken Arm gekrümmt, die Spitze des Ellenbogens nach unten, die Faust in Schulterhöhe. Der rechte Arm gestreckt nach hinten, daß die Faust desselben über dem Rücken sichtbar. Der linke Fuß vorn zur Seite gestreckt, den rechten im Knie gekrümmt entgegengesetzt. Der Besiegte auf beiden rückwärts gestreckten Armen ruhend, dabei halb auf dem rechten oder linken Fuß liegend, den andern vorn weit ausgestreckt, ist schon eine gewagte Arabeske, welche sehr oft studirt sein will. Daran füge ich die Tafeln moderner Fechtstellungen. Was nun auch hier des Guten noch zu errathen und zu thun, dürfte eine mit Fantasie Begabte Lernende wohl selber finden. Man hüte sich nur vor sogenannter Künstelei. Das Streben nach Schönheit geräth oft auf Irrwege, aus welchen die einzige Ariadne rettet: Die Wahrheit.

Das Degagiren des Oberkörpers,

den Schwerpunkt des Körpers von einem Fuß auf den andern bringen. Streitende Ideen, welche die Seele bewegen, dürfen nur zum Ausdruck der Geberde kommen, wenn der Oberkörper unstet hin und her schwankt, als ob sie einander das Gleichgewicht halten wollten, welche von beiden die Siegende sein wird. Bei Hamlet z. B. wird die Schwankung sichtbar, wenn er der längst ersehnten Entdeckung durch das Begegnen mit des Vaters Geist entgegensieht. Erst das Uebergewicht, das Hangen des ganzen Oberkörpers, das ersehnte schreckliche Familiengeheimniß zu erfahren, doch später durch Furcht

vor dem unbekannten Wesen zurückgedrängt, zieht sich der Körper mehr nach der vertikalen Stellung. Dazu, wie zu vielen ähnlichen Fällen, übe man das Degagiren. Wie übt man Degagiren?

I. Lection.

Die Füße werden weit aus einander gestellt; indem man nun die Schwere des Körpers angenommen auf den rechten Fuß bringt, wird das rechte Knie gebeugt, das linke Bein aber zur Seite weit ausgestreckt, doch so, daß die Spitze des Fußes noch den Fußboden berührt. Dieses exercirt nicht allein nach beiden Seiten, sondern auch vor und zurück, bis die Balance nach und nach erreicht ist. Dasselbe führe man dann mit hoch erhobenen Armen aus.

II. Lection.

Die Uebung der Hüften.

Nichts sieht schrecklicher aus, als wenn der Oberkörper gehemmt, die freie Bewegung durch Steifheit stört. Mein Lehrer hatte dafür einen recht bezeichnenden Ausdruck: „Der Kerl sieht aus, als ob er einen Ladestock verschluckt hätte, ergo übel. Aber wie werden die Hüften geübt. Der Schüler stemmt beide Arme in die Hüften und neigt den Oberkörper direkt von einer Seite nach der Anderen. Ist das eine Weile geübt, so lege man die Arme auf dem Rücken zusammen und führe die Bewegung vor und zurück aus. Bei der vorhergehenden wie bei dieser Uebung halte man die Füße in geschlossener Position und vermeide die Kniee zu krümmen. Daß nun eine leichte freie Bewegung in der Gürtelgegend erreicht werde, übe der Lernende wiederum die Hände in die Hüfte gestemmt eine Umdrehung. Der Kopf muß die größte Kreisung dabei haben. Nach den Hüften zu selbstredend ist sie die kleinste. Weiter übe man, beide Arme zur Seite gestreckt in Schulterhöhe, die Hüftenbiegung rechts und links. Wenn die Bewegung dann vor und zurück geübt wird, versuche der Schüler den Fußboden mit den Fingerspitzen zu berühren, ohne jedoch dabei die Knie zu beugen.

III. Lection.

Sind diese Motionen beendet, so wende der Schüler den Körper mit hoch erhobenen Armen soweit nach rechts als er kann, lasse die

Schwere des Körpers auf dem rechten Fuße ruhen, strecke den linken Fuß so weit vor, daß nur die Spitze den Boden berühre. In dieser Position biege sich nun der Schüler möglichst weit rückwärts, ist das contrair ausgeführt, so nehme der Schüler dieselbe Position wieder nach rechts ein und übe eine Umdrehung folgender Art aus: Er neige sich, so weit er kann, nach der linken Hüfte, darauf nach der rechten, um schließlich hoch auf nach hinten gebeugt die erste Position wieder einnehmen zu können. Der Ausübende, Lernende achte wohl darauf, daß des vorgestreckten Fußes Spitze nicht vom Erdboden weiche; die Umdrehung auch nicht ruckweise, sondern im gleichmäßigen langsamen Tanze ausgeführt werde. Ist diese Uebung beendet, stellt sich der Schüler zur Opposition folgendermaßen auf: Beide Arme hoch, der Oberkörper möglichst weit rechts gewandt und in die rechte Hüfte gelegt, den Schwerpunkt des Körpers auf dem rechten Fuß ruhen lassend, den linken Fuß soweit nach hinten gestreckt, daß nur die Spitze den Fußboden berührt. So neige der Schüler den Oberkörper nun erst der rechten Hüfte zu und dann so weit wie möglich rückwärts den Oberkörper drehend, nach der linken Hüfte die Neigung machend, bis zur ersten Position. Dieselbe Uebung wird auch exercirt, indem man dabei auf einem Knie ruht und den andern Fuß kroisirend weit ausstreckt. Dadurch wird die schwere Balance erreicht, welche in knieenden Attituden so sehr erforderlich. Für den Psychologen giebt die Haltung des Oberkörpers in ruhigen Momenten schon Andeutungen genug; wir wollen sehen, ob sie schilderungsfähig. Der Edle trägt seinen Oberkörper gerade auf, das Haupt leicht nach der Herzensseite geneigt, die Arme ungezwungen nach unten haltend. Der Stolze preßt übermäßig die Brust heraus, den Oberkörper mehr nach hinten geneigt, das Haupt in den Nacken geworfen; wie schon früher erwähnt, die Hand in der Brust oder beide Arme verschlungen über die Brust gelegt. Die Sanftmuth läßt Haupt und Oberkörper vertikal. In der Mitte des Körpers sind die Arme, einer auf dem andern ruhend, eine kleine Neigung des Kopfes nach links oder rechts würde so den Dulder erscheinen lassen. Die Bescheidenheit, das Blümlein wunderhold, wie es Bürger nennt, neigt wohl den Oberkörper ein wenig, als sollte sie die eigenen Vorzüge verdecken, legt die Hände mit sanft gestreckten Armen, das Innere nach dem Leib gewandt, überkreuzt

auf den Leib. Der Pflegmatische ist noch mehr nach vorn geneigt, die Hände auf den Rücken gekreuzt, das Innere nach außen. Ist der Mann dick, wohlbeleibt, legt er wohl selbstzufrieden beide Hände auf den Leib; den Oberkörper selbstredend nach hinten geneigt. Der Idiot läßt den Kopf auf den nach rückwärts geneigten Oberkörper hangen. Der Leib vorgestreckt, wird von den schwach gekrümmten Knieen laß getragen. Der Mund ist geöffnet, als sollten ihm aus Schlaraffenland die gebratenen Tauben in's Maul fliegen.

Der Denker hält den Körper gerade, das Haupt in die etwas hochgezogenen Schultern versenkt, die Arme über der Brust verschlungen. Beim Ideenwechsel werden die Hände vielleicht in die Hüfte gestemmt, das Haupt emporgerichtet. Eine dritte Position wäre: das Haupt nach oben, etwas zur Seite gewandt und beide Hände auf den Rücken, die eine Hand den Zeigefinger der anderen umschlingend.

Der Eitle wiegt den Körper selbstgefällig von Schritt zu Schritt wie ein Pfau. Bei jedem Schritte heben sich die Füße halb auf die Zehen, die Arme und Hände hin und herschlenkernd, den Kopf nach rechts und links gewandt, wie wenn er sehen wollte, ob er von aller Welt gesehen wird.

Der Schwermüthige. Der Oberkörper hängt willenlos zur Erde, auch das Haupt nach dem Herzen geneigt, die Hände schlaff zur Seite hängend. Die Hände vor den Leib nach unten gefaltet möchte den Leidenden kennzeichnen. Der Verzweifelnde neigt den Oberkörper entweder rechts oder links, das Haupt entgegengesetzt gewandt, den Blick nach oben; die Hände gefaltet, das Innere nach unten gewandt, mit weit abgestreckten Armen.

Die Liebediener und Heuchler sind in der devoten Neigung des Oberkörpers sich gleich. Der Erstere, die geöffneten Hände nach hinten streckend, der andere die Hände in einander gelegt, auf die Brust drückend, mit dem geneigten Kopf sind die Augen übermäßig nach oben dirigirt. Der Schreck läßt den Oberkörper in sich zusammenfahren, als suche das Aeußere tief im Innern einen Schutz und Halt, dabei ist der Kopf in die Schultern gezogen, die Knie gebrochen, die Hände geöffnet wie abwehrend, nach oben und zur Seite gestreckt. Der Oberkörper wendet nach der entgegengesetzten Seite die Arme, je von wo der Gegenstand des Schreckes auf ihn

eindringt. Das Alter, selbstredend gebeugt, nur dann und wann das Haupt erhebend, ähnlich wie der von der Arbeit schwer niedergedrückte Tagelöhner. Sein Gang ist vor- und hinterschwankend. Kniee und Kreuz, die Hauptträger des menschlichen Körpers, sind so geschwächt, daß eine straffe Haltung unmöglich ist. Der Wollüstling, hauptsächlich vom Nacken aus gekrümmt, hat einen zappelnden Gang, doch ist er nicht mehr kräftig genug, die Füße vom Boden zu erheben und zieht einen dem andern schlürfend nach; ganz aller männlichen Würde baar. Der Feige und der Sklave sind auch in Körperhaltung gebeugt. Der Horcher nach rechts und links geneigt. Die Variationen sind auch hier so groß und die Quelle so unerschöpflich, daß ich wiederum an den denkenden Künstler appellire, sich weit umzusehen, wo nur ein Menschenkind ist, dieses zu studiren, auf daß er selbst eine Vollkommenheit sich aneigne, dem höchsten Ideale, sowie dem Gemeinen den Ausdruck geben zu können, in völligst abgemessener Harmonie. Engel sagt: „Der Schauspieler sinne also während des Studiums seiner Rolle nicht nur überhaupt auf den wahren Ausdruck jeder Leidenschaft, sondern erfrage auch noch besonders, was für eigenen Antheil daran derjenige Theil seines Körpers nehme, von dem er es mit ein wenig Selbstbeobachtung oder mit ein wenig Aufmerksamkeit auf das Urtheil seiner Freunde doch am Ende erfahren muß, daß er damit zum Oeftersten fehle. Er wende seine meisten Uebungen gerade dahin, daß er den richtigen Gebrauch dieses Theiles habituell mache, und bei der wirklichen Vorstellung wache er mit all' der Besonnenheit, welche ihm die Leidenschaft übrig läßt, eben über ihn am meisten. — Ueber die Modulationen oder das Steigen und Fallen der Gesten. Dieses wird bedingt durch die Agitation oder Moderation der Seele, wohl auch durch die Verschiedenheit der Nation, sowie Verschiedenheit der Stände, des Alters und Geschlechtes. Nehmen wir z. B. an die Begrüßung einiger Bürger, welche sich so zu sagen aus weitläufiger Bekanntschaft her dieser Aufmerksamkeit schuldig halten; es wird das eine so mechanische Bewegung sein, als würde sie von Puppen ausgeführt. Eine kleine Steigerung wäre wohl durch ein mehr Einwenden des Oberkörpers mit freundlicher Miene zu erzielen. Innigkeit, Wohlgewogenheit durch eine Bewegung, welche der Kußhand gleich mit zweimaligem Handzu-

werfen Ausdruck giebt. Ist Vertraulichkeit im Spiel, darf die Hand bis zum Mund geführt werden. Wie schnell eilt die Geliebte dem Geliebten entgegen, mit weit auseinander gebreiteten Armen, als wollte sie mit ihm die ganze Welt einschließen, dagegen der kalte Gruß der Herablassung ein kurzes Heben und Neigen der einen oder andern Hand, und ein wenig das Gesicht über die Schultern gewandt, an welche der Gegrüßte beinahe erst vorüber gelassen wird. Welch' ein Contrast! Die Verschiedenheit der Nationen beim Gruß, schon einmal flüchtig erwähnt. Die Europäer entblößen das Haupt beim Gruß, wahrscheinlich von den Römern herrührend, welche ihren Knechten bei der Freilassung den Hut gaben. Die Gebräuche des jüdischen Volkes aufzuheben, ging Christus wie der Talmud sagt, mit entblößtem Haupt in die Synagoge, daher schreibt sich der Brauch der Christen, das Haupt zu entblößen. Wie schon erwähnt, ist der polnische Gruß, daß die Fingerspitzen den Fußboden berühren. Die Orientalen, bedeckten Hauptes, schlagen die Arme über der Brust zusammen, daß die flachen Hände beinahe die Schulter berühren mit Verkürzung des Oberkörpers. Wie unterscheiden sich im angenommenen Beispiel die Stände? Der Feine grüßt mit aller Tournüre, tritt er in ein Zimmer, drückt er das Innere des Hutes an die Brust oder den Schenkel, erst einen Fuß zur Seite stellend, dann den andern scharf nachziehend krümmt er Kopf und Rücken. Ist die Gesellschaft, welche zu begrüßen, groß, so müssen die Augen vor der Verneigung über die ganze Gesellschaft schweifen. Auf der Straße wird er den Hut mit der entgegengesetzten Hand abziehen, nach welcher der Gruß zu machen, der Fuß aber, welcher auf der Seite des zu Grüßenden wird à tempo vorgeschliffen, die Schwere des Oberkörpers bei der Verbeugung darauf gelegt. Der Bauer wird Seinesgleichen nur mit Kopfnicken grüßen, einen über ihn stehenden jedoch nicht allein mit dem üblichen Entblößen des Hauptes, sondern auch mit einem sogenannten Kratzfuß. Derselbe wird ausgeführt, indem man ein oder den andern Fuß schlürfend nach rückwärts wirft, im Knie gebeugt.

Das Alter nun vorläufig auch nur in der Begrüßung beobachten, ist vorerst im Tempo langsam, nachlässig; die Jugend schnell mit Präcision. Das Geschlecht, männlich sowohl wie weiblich, haben

wir bereits im Gruße angeführt, doch das weiblich charakteristische noch nicht. Das Landmädchen macht nur einen sogenannten Knix, indem es den einen Fuß zur Seite schiebt, zieht es den andern an den zur Seite geschobenen anschließend nach; kurz in die Kniee beugend senkt es den Oberkörper senkrecht nieder und ebenso schnell hebt sie ihn in die Höhe. Die feine Dame drückt die Verachtung im Gruß wohl so aus, daß sie, wenn sie den rechten Fuß zur Seite stellt, à tempo die rechte Schulter vordrängt und über diese den Kopf langsam mit niedergeschlagenem Augenlied senkt und etwas in das Genick wirft, den Gegrüßten vom Kopf bis zur Zehe messend. Bei der höchsten Verehrung wird, im antiken Kostüm von beiden Geschlechtern gleich, das Gesicht mit dem Gewand verhüllt; der höchsten Verehrung dadurch Ausdruck zu geben, als wollte der Grüßende seine Unvollkommenheit verhüllen. Die Scham hat dieses fast gleich, doch die Attitude mehr eine weggewandte. Der stärkste Ausdruck der Erniedrigung ist eben der, daß sich der Mensch der ganzen Länge nach zur Erde wirft. Dieses also insgesammt nur eine Andeutung im Gruß, das Steigen und Fallen der Geste in Verschiedenheit der Nation, der Stände, des Alters und Geschlechts. Wie viel feine Nuancen in all' diesen Fällen noch unbeschrieben, wie leicht wird's der Forschende bemerken. Das zu überwältigende Material würde ja sonst mich überwältigen, und ich am Ende aus dem Hundertsten in's Tausendste kommen, und anstatt ein Wegweiser zum nächsten Ziele, ein langweiliger Cicerone werden. Ein geistreicher Schriftsteller dieses Thema's sagt: „So wie der Charakter ganzer Nationen den Ausdruck abändert, so auch der besondere Charakter der Geschlechter und Alter, und der individuelle jedes einzelnen Menschen.“ Die unterscheidenden Grundbestimmungen seiner moralischen Natur und das Eigene im Bau und Organisation seines Körpers modificiren seine Gesinnungen, und die Ausdrücke derselben auf mancherlei Art, ohne sie gleichviel in ihrem Wesen zu ändern. Der Eine ist in Allem rascher, stärker, feiner, der Andere träger, schwächer, plumper; wo der Eine vor Ungeduld den ganzen Körper schon um und um dreht, da spricht die Aergerniß bei dem Andern nur noch durch Mienen. Wo der Eine schon ein lautes Gelächter aufschlägt, da äußert sich bei dem Andern nur ein Lächeln 2c. Daraus erseht Ihr wohl, wie unerschöpflich der Brunnen, aus dem

die nie versiegende Quelle dem immer neue Labung giebt, den danach dürstet. Ueber das Charakteristische einzelner Stände hat Lichtenberg im Göttinger Magazin Betrachtungen angefangen, vielleicht findet auch hier der Forschende einen Magnet, an dem er dieses und jenes verwandte hängt, selber von der magnetischen Kraft zu profitiren, in seinem Fache zu erstarken.

Gegen die Pantomime

als selbständige Kunst erlaube ich mir einige Zweifel und zwar gerade jetzt, wo ich über und für die begleitende Geberdensprache raisonnire. So nöthig mir die Eine erscheint, so mindernöthig erscheint mir die Andere; ich meine die Pantomime als selbständige Kunst. Giebt's etwas Schöneres als den Wortlaut der Sprache, und zwar dann umsomehr, wenn der Dichter verstanden, in den Wortlaut melodischen Klang rhythmisches Gleichmaß zu bringen. Ist's nicht, als ob da dem Darsteller Perlen von den Lippen glitten? Man muß einen Emil Devrient gehört haben, um von der Wahrheit dieser Aussage überzeugt zu sein.

Die Pantomime der Alten hatte allerdings eine Vollkommenheit erlangt, von der uns viele alte berühmte Schriftsteller enthusiastisch berichten, und noch klingen Namen von Darstellern dieser Pantomimen-Glanzperiode bis in unsere Jetztzeit, als da sind: ein Bathyllus, Pylades und dessen Schüler Hylas; aber die Pantomimen der Alten entbehrten der eigenen Erfindung, nur Traditionen älterer Dramen waren das Thema, welches sie zu Pantomimen umarbeiteten, also auch daher nur leicht verständlich für das Publikum waren, von dem ja doch nur ein ganz geringer Theil Verständniß für die Sprache der körperlichen Beredsamkeit hatte. Willkührliche Zeichen, Gesten würden erst dann verstanden worden sein, wenn das ganze Publikum der körperlichen Beredsamkeit kundig gewesen wäre. So auch in unserer Jetztzeit; wie viele verstehen denn etwas von Pantomime? Während ein Pantomime mit dem besten Ausdruck seiner Art sagen will, er greife nach Phantomen, so wird der ungebildete Zuschauer glauben, er fange Fliegen. Sind wir also

eines Dolmetschers benöthigt, der dem Publikum erst mittheilt, was das Alles heißen soll, als wie der heilige Augustin von einem solchen spricht, welchen die Karthager nöthig hatten, die Pantomime zu verstehen; nun beim Teufel, so würde der gewöhnliche Zuschauer sagen, thut doch die Mäuler auf und sprecht wie euch der Schnabel gewachsen ist! Noverre, ein berühmter Verfechter der Pantomime, sagt ja selbst in einem seiner Werke: „Es gäbe eine Menge Dinge, die sich durch das Geberdenspiel nicht mehr verständlich bezeichnen ließen. Aller ruhige Dialog finde keinen Platz in der Pantomime." Jetzt verdolmetscht uns ein Textbuch die neueren Pantomimem, Ballete genannt. Wie schon damals zur Blüthezeit der Pantomime über die rechte Ausdrucksweise der körperlichen Beredsamkeit die Herren verschiedener Ansicht gewesen sind, möge beigefügte Anekdote bekräftigen: „Hylas, Schüler des Pylades, von seinem Lehrer in der Kunst schon so weit gebracht, daß er ihm schon beinahe den Rang ablief, spielte einst oder tanzte, wie es die Alten nannten, ein Stück, dessen letzte Worte lauteten: „Den großen Agamemnon." Hylas, um die Idee der Größe auszudrücken, streckte seinen ganzen Körper empor, nicht anders, als ob er das Maß eines großen und hohen Mannes hätte angeben wollen.

Pylates, welcher seinen Sitz unter den Zuschauern hatte, konnte sich nicht halten, und schrie ihm zu: „Du machst ihn lang, aber nicht groß. Augenblicklich verlangte das Volk, daß Pylates selbst auf die Bühne treten und die nämliche Rolle spielen sollte. Dieser gehorchte, und als er auf die getadelte Stelle kam, stellte er den Agamemnon denkend dar; denn nichts, glaubte er, zieme einem großen Könige und Heerführer mehr, als für Alle zu denken. Nun frage ich, wer hatte von Beiden das Rechte in der Ausdrucksweise gewählt. Ich glaube Keiner von Beiden aber komme selbst in Verlegenheit, zu sagen, wie es durch die körperliche Beredsamkeit geschildert werden könnte.

Wenn die Pantomime ergänzend eintritt, ich meine, wo selbst Worte die Scene so zu sagen profanirten, wie beispielsweise in Shakespeare's Wintermärchen Leonides seine todtgeglaubte Hermione wieder lebendig werden sieht, wenn solche Momente, begleitet von entsprechender Musik pantomimisch dargestellt werden, da, nur da, scheint mir die Pantomime auf ihrem rechten Platze, oder aber,

wenn sie Scenen darstellt, mythologisch, allegorischer Art, welche des süßen Wortlautes doch entbehren müssen. Hier scheint sie uns wie im erstgenannten Falle auf ihrem rechten Platze zu stehen, und nimmt einmal einen fast unvergleichlichen Rang in den Künsten ein. Muß es denn absolut gepantomimt sein, so sei es in burlesker Form, aus bekannten Stoffen das Thema gegriffen; doch tragische Scenen, wenn nicht vermieden, dürfen nur höchst vollendeten Künstlern anvertraut werden, aber auch da sei man so kurz wie möglich.

Dingelstedt hat eine Balletreform vorgeschlagen, in welcher Dialog und Gesang das Einförmige der Pantomime in schönen Wechsel bringen; mögen sich doch die Herren Balletmeister dieser anschließen und nicht in eitler Selbstüberhebung dem Publikum ganze Abende lang etwas vorpantomimen, was nicht allein viele Tausende für Decoration und Maschinerien kostet, nein, auch auf Kosten der guten Geschmacksrichtung dem Publikum oktroyirt wird. Mögen sich die Herren Balletmeister Schiller's berühmte Worte in's Gedächtniß rufen:

„Und kannst Du selber kein Ganzes sein, so schließe als dienendes Glied an ein Ganzes Dich an."

Zusammengesetztes oder über die Gradationen der Bewegung.

Nun haben wir zur Uebung der einzelnen Theile des Körpers in den vorhergehenden Abschnitten Genügendes mitgetheilt, zu deren fleißigem Gebrauch nochmals allen Ernstes gerathen sei, oder glaubt Ihr, das komme so von selbst, wenn der Künstler nur erst in's Feuer kommt? Ja wohl, dann biegt er sich wohl wie eine Siegellackstange nach allen Seiten hin in stangenmäßiger Bewegung; von Nichts kommt Nichts und doch ist die Welt aus Nichts erstanden, aus Nichts? Faust sagt:

Im Anfang war der Sinn,
Bedenke wohl die erste Zeile,
Daß Deine Feder sich nicht übereile,

Jst es der Sinn, der Alles wirkt und schafft!
Es sollte steh'n: im Anfang war die Kraft!
Doch auch, indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist, auf einmal seh' ich Rath,
Und schreib getrost: im Anfang war die That!

Seid also thätig ihr Menschendarsteller oder die Jhr's werden wollt und eine Welt wird sich vor Euch erschließen, aus welcher Jhr dann selbst als Schöpfer hervorgeht. Garik, einer der berühmtesten Schauspieler soll einst zu einem französischen Schauspieler gesagt haben, der ihn nach beendigtem Stück um sein Urtheil fragte. Sie haben die Rolle des Trunkenen mit viel Wahrheit und was in solchen Rollen mit Wahrheit schwer zu vereinigen ist, auch mit viel Anstand gespielt, nur — wenn Sie mir diesen kleinen Tadel verzeihen wollen — Jhr linker Fuß war zu nüchtern. Daraus ersehe man, wie dieser große Künstler alle Gliedmaßen in Activität wünschte; soll also ein harmonisches Ganze geschaffen werden, muß jedes Glied dazu vorbereitet, exercirt sein. Man singt keine Arie, ohne erst Skale geübt zu haben, daher macht alle dazu erforderlichen Uebungen wohlgemuth durch, dann erst über das Zusammengesetzte, welches hier folgt.

Versetze Dich lieber Schüler nun in die Situation, als käm'st Du zu einem Künstler, auf dessen Staffelei ein höchst vollendetes Kunstwerk steht. Anfangs wirst Du einen Schritt zurücktreten auf den rückschreitenden Fuß die Schwere des Oberkörpers legend, dabei werden die Hände nach vorn gestreckt, als wollten sie das Schöne erfassen, welches der Blick unverwandt anstarrt. Nach und nach würde der Oberkörper vordegagiren, der Kopf etwas mehr nach dem Bilde gerichtet, die eine Hand dem Munde zugeführt, die andere abwehrend von sich gestreckt, als wollte sie alles von außen störend Einwirkende von sich abwehren, bis endlich der hintenstehende Fuß einen Schritt vorthut und beide Hände zum Munde geführt übereinandergeschlagen, den Gesichtsausdruck zu verstärken, welcher hohe Verehrung für den Schöpfer des angestaunten ausspricht. Aus der ruhigen Attitude in die bewegte übergehend, würde darzustellen sein: es steht Jemand lässig am Fenster, die eine Hand auf die Fensterbrüstung gestützt, die andere auf den Rücken gelegt und den

einen Fuß über den andern gestellt, würde sein Gesicht ruhigen Ausdruckes dem Außen zugewandt sein. Ein Moment, und die ganze Figur, welche erst eine nach dem Fenster zu sanft geneigte war, wird folgende Gradationen durchmachen. Der ganze Körper wird zurückgedrängt, der übergesetzte Fuß rasch neben den andern gestellt und die geballte Hand geöffnet auf die Fensterbrüstung gelegt, so daß nur die Spitzen die Brüstung berühren; die Augen werden weit geöffnet, zugleich der Mund. Im nächsten Augenblick wird die Schwere des Körpers auf den Fuß dirigirt, welcher einen Schritt auf das Fenster zumacht. Beide Hände werden geballt auf die Brüstung gelegt und der Kopf soweit vorgestreckt, wie es immer geht; langsam wird nun die Schwere des Körpers wieder zurückdirigirt, daß die Fingerspitzen nur noch auf dem Fenster ruhen; dann einen Schritt mit überwiegender Körperschwere rückwärts, und freudestrahlenden Blickes werden die Hände zum Munde geführt, um den nahenden Geliebten mit Kußhänden förmlich zu überschütten. Die Gradationen der Erregtheit bis zur Ruhe der Ohnmacht mag nachstehende Zusammenstellung schildern. Eine Dame erhielt einen Brief, diesen hat sie geöffnet und liest erst ruhig darin, mit einem Male macht sie einen Schritt zurück, beide Hände führen den Brief in zuckender Bewegung nach der Dame selbst und wieder zurück, der Blick ist starr auf das Papier gerichtet, sie degagirt auf den vornstehenden Fuß und führt den Brief noch dichter vor die erstarrten Blicke, sie degagirt eben so schnell wieder zurück, mit der rechten Hand wiederholt über den Brief gleitend, als wolle sie die vor ihren Augen zusammenfließenden Zeilen wieder ordnen, dann zerdrückt sie den Brief mit beiden Händen, den Schwerpunkt des Körpers auf beide Füße stellend, und läßt den Kopf auf der wogenden Brust ruhen, dann drückt sie krampfhaft den Brief mit beiden Händen auf ihr Herz, den Kopf in schmerzhaftem Ausdruck nach oben gerichtet, sinkt sie mehr und mehr rückwärts, bis sie im übergroßen Schmerz der Enttäuschung die Hände sinken läßt mit dem Kopfe zugleich wiederholt nickend; exaltirt richtet sie sich auf in all' ihrer Größe, den Brief über sich erhebend wirft sie ihn zu Boden, den einen Fuß darauf stellend, mit verächtlicher Geberde à tempo faßt sie sich an Herz und Kopf, reibt sich mit der einen Hand, den Kopf schüttelnd, als ginge in ihm etwas Fremdes vor.

Sie tastet mit geschlossenen Lidern um sich, als suche sie einen Gegenstand, der sie aufnehmen sollte, dann faßt sie sich wieder an's Herz und eilt gebrochenen Knie's zum Fenster, den einen Fuß nachziehend. Sie stößt das Fenster hastig auf, prallt von der Luft zurück und tastet nochmals um sich, bis sie endlich einen nahestehenden Stuhl gefunden, auf welchen sie ohnmächtig zusammensinkt. Noch zuzufügen sei, daß, wenn die Dame sich über die Stirn fährt, sie in der Hand ein Taschentuch halten kann, mit dem sie sich die Schminke leicht entfernt, weil die Seele über das Blut nicht wie über alle anderen Theile des Körpers Gewalt hat; denn man erröthet, man erblaßt, ohne daß der verstellungssüchtigste Mensch, der Herr über alle anderen äußeren Regungen ist, im Stande wäre, dieses zu verhindern. So ließe sich des Studiums halber noch manches Beispiel anführen, bei einem Mehr aber in diesem Lehrbuch würde der Schüler den Zusammenhang des großen Ganzen verlieren. Es sollen nur sogenannte Wegweiser sein, welche auf die grade Straße der Erkenntniß lenken, dem schönen Ziele der Vollendung zu.

Kritik über Scenen, Versuche,
das Empfehlenswerthe anzudeuten und vor dem Minderschönen, nicht Zulässigen zu warnen.

In Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste, Artikel Pantomime, spricht er selbst den Wunsch aus, daß man viele einzelne Scenen, in Rücksicht auf die ihr zukommende Pantomime, kritisch beleuchten möchte. Dieser Wunsch ist bis jetzt ein frommer Wunsch geblieben; entweder fehlte Muth oder Kenntniß zur Sache. Vielleicht hat es Männer genug gegeben, welchen das Zeug dazu nicht fehlte, aber denen ihr anderweiter Lebensberuf hartherzig die süße Muse versagte. Ich nun, der ich ein halbes Jahrhundert beinahe der Bühnenwelt angehöre, die größten Künstler während

dieser Zeit fast alle in Ausübung ihrer Kunst zu betrachten und zu bewundern Gelegenheit hatte, und, wie schon gesagt, selbst als Histrione thätig war, darf es wohl wagen, den frommen Wunsch einigermaßen zu erfüllen. Also zur Sache!

Zryni: 2. Aufzug, 11. Auftritt.

Zryni tritt auf (gerüstet).

Nach der Begrüßungsanrede der Versammelten tritt Zryni, in den Mienen noch tiefes Nachdenken lesen lassend, mit kurzen, elastischen Schritten auf. Wie der König der Wüste vor Beginn der That, alle Muskeln sind angestrengt, wie wenn er alle Kraft zu einem mächtigen Sprunge zusammennehmen wollte. So unser Zryni. Man wird nicht feige Gesten der Verzagtheit an ihm bemerken, mit leichter Handbewegung und sanfter Neigung des Kopfes erwidert er die Begrüßung, also beginnend:

„Ich dank' Euch, meine Brüder! — Seid Ihr alle versammelt, alle waffenfäh'ge Männer, wie ich's gebot?"

Dabei wendet sich Zryni, beide Hände vom Körper gestreckt, langsam, mit den Augen die Umgebung prüfend, im Halbkreis. Würde er dagegen, in's Publikum starrend, die Frage ohne jegliche Wendung an die Anwesenden richten, wie der großen Situation entgegen und mumienhaft müßte das wirken. Weiter:

Stichwort: Sie sind's, mein edler Graf.

„Wohlan, so hört auf Eures Hauptmann's Stimme! —"

Er erhebt die Rechte wie halb gebietend und während der ganzen nachfolgenden Rede läßt er die erhobene Hand langsam sinken, den Kopf rechts und links wendend, zu Allen sprechend. Die Rede würde sich erstrecken von: „Mit ungeheurer Macht", bis zu den Worten: „Für den heil'gen Glauben sterben."

Wie automatenhaft würde es wirken, wollte der Darsteller des Zryni durch zu viele Bewegungen jeden Satz ausschmücken. Es bleibt mir wohl erlassen, die vielen falschen Bewegungen speciell anzuführen. Daher wieder weiter:

„Scheut nicht die Macht; das ganze Meer bricht sich an einer einz'gen kühnen Felsenklippe. — Scheut nicht die

Uebermacht; und gehen Hundert von ihrer Zahl auf einen Mann von uns, Gott ist mit uns und seine heil'gen Engel."

Die hierzu anzuempfehlenden Gesten würden sein, daß Zryni mit halb erhobenen Händen eine ungefähre abwehrende Bewegung macht, und bei dem „Gott ist mit uns" die rechte Hand und das Haupt erhebt.

Wenn andernfalls der Darsteller des Zryni die Bewegung des Abwehrens durch ängstliches Rückwärtsschreiten erhöhen wollte, wie wir das selbst von Darstellern gesehen, so wird mit einem Mal aus dem stolzen Heldenvater ein zagender Feigling. Wenn er bei den Worten: „Gott ist mit uns", sich mit kühnem Selbstvertrauen auf die Brust klopft, als hätte die allwaltende Macht nur ihn allein als Dolmetsch oder Vertreter seiner heiligen Sache, wie entgegengesetzt würde das wirken. Siehe weiter:

„Ich fühl' ein ganzes Heer in meiner Brust."

Wie richtig hier, wenn sich Zryni an die Brust faßt mit beiden Händen, während dem andern Zryni-Darsteller vielleicht nun einfällt, mit beiden Händen in der Luft herumzufahren, weil er erstere Geste schon angewandt hat. Zryni weiter:

„Die weite Christenheit sieht angstzerrissen auf uns, den kleinen Haufen Männer, her. So weit das Kreuz sich auf die Berge pflanzte, liegt alles Volk auf seinen Knieen und betet zum ew'gen Gott für uns und unsern Sieg! Und wie sie uns und unsrer Kraft vertrauen, so tretet stolz zum Kampfe, kühn zum Tod."

Hierbei würde, die Ferne anzudeuten, Zryni die rechte Hand weit vom Körper strecken und einen Halbkreis beschreiben, wobei das Auge scheinbar in das Unendliche schweift. Bei der Stelle: „Liegt alles Volk auf seinen Knieen 2c.", hat sich die Hand des Darstellers gesenkt, wie wenn er die Stelle bezeichnen wollte, wo das Volk liegt. Danach führt er, um seine Kraft anzudeuten, die linke Hand an sein Herz, gleichsam um ihnen zu betheuern, daß dieses Treue halten würde bis in den Tod. Es giebt ja so Manches vom Dichter Ungesagte, was der Darsteller durch Gesten ergänzen muß. Ein anderer Darsteller würde vielleicht fälschlich beide Hände ausspreizen, die Weite anzudeuten, schwimmende Bewegungen machen, und bei der Stelle: „Auf uns, den kleinen Haufen Männer", in die

Knie sinken und mit geöffneten Händen die Kleinheit darzustellen versuchen oder vielleicht gar bei der folgenden Stelle das Kreuz anzudeuten suchen. — Dann wäre wohl das Stichwort zum Hohne gegeben. Weiter:

„Wenn mir dann auch was Menschliches begegnet, und wenn ich früher fallen muß, wie Ihr, so sei mein alter Waffenfreund Alapi der Feste Hauptmann; dem gehorcht, wie mir! —"

Bei den ersten Worten führt er langsam die Linke an's Herz, den Blick nach oben gerichtet, bei den nächsten Worten legt er seinem Waffenfreund eine Hand auf die Schulter, die andere seinem Freunde darreichend, das Haupt nach den ihn Umgebenden gewandt. Laßt mich verschweigen, durch welche Gesten der andere Darsteller des Zryni vielleicht diesen Satz begleiten würde. Solche Zerrbilder sind besser gesehen, als wie geschildert. Fahren wir fort:

„Nun hört noch das Vermächtniß meines Willens, das ernste Wort des alten Hauptmann's an."

Bei diesen Worten hebt er die rechte Hand mit gestrecktem Zeigefinger und wendet das Haupt rechts und links nach den ihn Umstehenden, wie wenn er ihnen Ruhe gebieten und sich von ihrer Aufmerksamkeit überzeugen wollte. Ich rathe, bei den nächsten Sätzen keine andere Bewegung zu machen, als die schon erhobene Hand drohend immer höher zu führen, bis sie über sein Haupt emporragt; ich zweifle nicht, daß eine Ruhe bei dieser Scene den mächtigen Urtheilsspruch vielleicht mehr bekräftigen und erhöhen würde, wozu dann überhaupt Darstellung? — dann würde Deklamation genügen. Der schlechte Darsteller des Zryni würde vielleicht alle Massacres darstellen, mit denen Zryni droht, aber damit wohl nur den entgegengesetzten Effekt erzielen. Ich gehe nun gleich zu den folgenden Stellen über:

„Und wie ich jetzt, der Erste, Euer Hauptmann, vor Gott hinkniee zum gewalt'gen Schwur, so thut mir's nach und schwört's auf meinen Säbel."

Hierbei geht er, wie Körner selbst vorschreibt, ganz in den Vordergrund, kniet nieder und hebt den Griff des gezogenen Schwertes nach oben, mit ihm das Kreuz andeutend, das Symbol seines unerschütterlichen Glaubens. Seine Blicke haften mit Verzückung am

Kreuz des Schwertes. Unser Pendant, welches so Manches verkehrt hervorbrachte, würde den ungarischen Pallasch vielleicht schwingen, wie ein Anführer beim Sturm. Nach dem Schwure erhebt sich Ersterer, das Kreuz seines Schwertes hochhaltend, mit den Worten:

„Schwöre mir's nach, mein heldenmüthig' Volk!"

Körner selbst schreibt dies anders vor, ich überlasse dem Darsteller, Beides zu verschmelzen. Bei den letzten Worten in dieser Scene:

„Gott hört den Schwur und wird den Meineid rächen!"

erhebt Zryni, in der Rechten noch immer das gezogene Schwert haltend, die linke Hand.

Die Räuber.

Act 1, Scene 2. Carl Moor.

„Menschen — Menschen! falsche heuchlerische Krokodillenbrut! Ihre Augen sind Wasser! ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen! Löwen und Leoparden füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und Er, Er, —"

Nachdem, wie Schiller selbst vorgeschrieben, Carl Moor im Zimmer heftig auf- und niedergelaufen ist, bleibt derselbe halb zum Publikum gewandt stehen, die rechte Hand hoch emporhaltend, so, daß er in die Fläche der Hand sehen kann, als sähe er in ihr die ganze flache Menschheit, nach und nach streckt er die Hand immer mehr aus und erhebt sich dabei auf die Spitzen, um von da herab über die Hand auf die Menschen herab blicken zu können, seiner Verachtung vollkommenen Ausdruck gebend.

Wie widersinnig würde die Auffassung erscheinen, wenn Carl Moor im Trabe auf und ab laufend dies sagen würde. Wenn die Seele einen Anhalt gefunden hat, wo die Wogen so hoch gingen, daß sie über dem Haupte zusammenschlagen wollten, dann ist ein plötzlicher Stillstand erforderlich. Die Woge, um das Bild fortzusetzen, bricht mit aller Gewalt über das sich entgegenstauende Felsenriff her, dasselbe überfluthend. — C. Moor.

„Bosheit hab' ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt —"

Bei den ersten Worten senkt der Darsteller die erhobene Hand geöffnet zur Erde, dieselbe Verachtung in die Mienen legend, wie vorher, als wollte er die niederste Bosheit andeuten.

Bei den nächsten Worten erhebt er die Hand und stößt sie leicht von sich, die Mundwinkel dabei zum höhnischen Lächeln verzerrend.

Der andere Darsteller würde vielleicht in sich selbst gekehrt und zähneknirschend wie Napeleon I. mit untergeschlagenen Armen, kopfnickend dieselben Worte sagen:

> „aber wenn Blutliebe zur Verrätherin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird: o so fange Feuer, männliche Gelassenheit! verwildere zum Tiger sanftmüthiges Lamm! und jede Faser recke sich auf zum Grimm und Verderben."

Hier werden beide Hände in kurzen Halbkreis von unten nach oben gehoben, und bei den Worten: „o, so fange Feuer" beide Hände geballt kurz nach unten dirigirt, und der eine Fuß mächtig zur Erde gestampft.

Wenn der anders Darstellende in ruhiger reflektirender Haltung verbleibt bei den Worten, wie kann er den erregten Seelenzustand, den inneren Kampf kundgeben?

Gehen wir also weiter:

> „Warum ist dieser Geist nicht in einen Tiger gefahren, der sein wüthendes Gebiß in Menschenfleisch haut? Ist das Vatertreue? ist das Liebe für Liebe? ꝛc.

Vor diesen Sätzen geht Carl aufgeregt hin und her, nicht der Worte achtend, welche Roller an ihn richtete; das deutet wohl den innern Kampf über das große Anstürmen von Außen an, bis er die Anfangsworte des Satzes sagt; da hemmt er auf einmal wieder den Schritt, streckt beide Arme vor sich aus, starr den Blick in's Weite gerichtet, als wendete er die Worte seiner Frage an ein Wesen, welches über dieser Situation steht. Bei den nächstfolgenden Worten schüttelt er die ausgestreckten Arme und Hände, und läßt den Kopf bejahend dazu nicken. Nach und nach öffnen sich die Arme zur Seite als wollte er sein ganzes Innere aufthun, die Worte zu bestätigen, die er ausdrückt, dann die eine Hand vorwurfsvoll vorgestreckt und wiederum ein leises Neigen des Kopfes. Hierauf erhebt er dieselbe Hand geballt, und macht eine Bewegung

mit der Hand, als wollte er Etwas zu Boden schmettern, bei den Worten: „O ich möchte den Ocean vergiften ꝛc.“ Bei den letzten Worten beide Hände vorstreckend und dazu höhnisch lächelnd, dann beide Hände verzweifelnd sinken lassend.

Der andere Darsteller des Carl würde vielleicht in phlegmatischer Weise fortfahren, den inneren Kampf Lügen strafend, oder aber unstät mit den Armen in der Luft herumfahren, als gälte es einen Feind zu bekämpfen, der in Person vor ihm steht:

Zum Ersteren:

„Es ist unglaublich, es ist ein Traum, eine Täuschung. — So eine rührende Bitte, so eine lebendige Schilderung des Elends und der zerfließenden Reue — die wilde Bestie wär' in Mitleid zerschmolzen; Steine hätten Thränen vergossen, und doch — man würde es für ein boshaftes Pasquil auf's Menschengeschlecht halten, wenn ich's aussagen wollte — und doch, doch — o, daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhr's blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezüchte in's Treffen zu führen!“

Der Darstellende erhebt sich langsam wieder, wie aus einem vernichtenden Traum, die Arme noch schlaff am Körper hängen lassend, schüttelt er nur mit dem Haupt schwermüthigen Blickes, darauf nickt er mit dem Kopf bei den Worten: „So eine rührende Bitte ꝛc.“ bis zu den Worten: „O daß ich durch die ganze Natur ꝛc.“ Hier hebt er beide Hände hoch empor, als wollt' er titanenhaft den Himmel stürmen.

Entgegengesetzte Wirkung würde es machen, wenn der Darsteller bei den ersten Worten aus den apathischen Zustand herausträte, und bei den folgenden Worten ruhig würde. Weiter:

„Weg, weg von mir! Ist dein Name nicht Mensch? hat dich das Weib nicht geboren? — Aus meinen Augen du mit dem Menschengesicht! —

Durch die Worte Grimm's wieder in die Gegenwart zurückgeführt, wendet er sich jählings von ihm, als vergifte ihn schon der Hauch des Menschen, streckt er die Hand bei diesen Worten abwehrend zur Seite.

Wie komisch würde es wirken, wenn er den ihn Anredenden in Wirklichkeit von sich stoßen wollte, und besagte Worte mit untergestemmten Armen an ihn richtete.

Carl Moor:

„Ich hab' ihn so unaussprechlich geliebt! so liebte kein Sohn; ich hätte tausend Leben für ihn —"

Hier die Hände in einander gelegt nach unten gerichtet, als wolle er dadurch andeuten, wie er so Hand in Hand gerne mit ihm durch's ganze Leben gewandert, mit halb zur Seite geneigtem Haupte langsam nicken.

Wenn der Darsteller aber diese Worte der Erinnerung seines Liebsten zu Grimm gewandt spräche, wie müßte das nicht mißverstanden werden?

Bei den nun folgenden Worten:

„Ha! wer mir jetzt ein Schwert in die Hand gäbe &c."

schrieb Schiller ja selbst vor: schäumend auf die Erde zu stampfen; selbstredend wird er dann die Hand emporstrecken, ein Schwert zu ergreifen, als ob er die ganze Welt erstürmen wollte.

Eine andere Auffassung ist wohl hier kaum möglich.

Die Räuber.

5. Act. 1. Scene. **Franz Moor.**

„Verrathen! Verrathen! Geister ausgespieen aus Gräbern — Losgerüttelt das Todtenreich aus dem ew'gen Schlaf, brüllt wider mich: Mörder! Mörder! — Wer regt sich da?

Franz stürzt mit hastigen Schritten, nach vorn gebeugt, ziemlich bis in den Vordergrund. Diese Schritte müssen derartig sein, daß einige schnell und nach einer kleinen Pause langsam ausgeführt werden. In der Rechten hält Franz einen Armleuchter, den linken Arm wie abwehrend nach hinten gestreckt. Bei den Worten: „Mörder! Mörder!" sucht er mit seinem Ueberwurf sein Antlitz zu verhüllen. Bei den nächsten Worten taumelt er bis zum Tisch, den Armleuchter mechanisch daraufstellend, mit der Linken macht er Bewegungen, als wollte er die Phantome von sich abwehren.

Falsch wäre wohl die Auffassung zu nennen, wenn der Franz hereingeschlichen käme und bei den Worten: „Wer regt sich da?" dem Daniel in's Gesicht leuchtete u. s. w.

Franz:

„Schläfer? Wer heißt euch schlafen? Fort, zünde Licht an!"

Bei der Ansprache des Daniel reibt sich Franz ein paar Mal die Stirn, wie zur Besinnung, um sich aus der Traumwelt in die Wirklichkeit zu versetzen; gebieterisch streckt er die Linke von sich, ohne den Daniel anzusehen, die angeführten gebieterischen Worte aussprechend. Er wendet dem Diener aus dem Grunde sein Gesicht nicht zu, um seinen Seelenzustand nicht errathen zu lassen.

Unrichtig würde es aufgefaßt sein, wenn der psychologische Uebergang vermieden würde, und der Franz mit aller Nüchternheit nun als Gebieter des Daniel aufträte.

„Es soll Niemand schlafen in dieser Stunde. Hörst du? Alles soll auf sein — in Waffen! — alle Gewehre geladen. — Sah'st du sie dort den Bogengang hinschweben?"

Franz behält bei diesen Worten seine vorige Stellung inne, nur bei den Worten: „Sahst du sie 2c." wendet sich das Antlitz nach dem Fenster, und der ausgestreckte Finger bezeichnet wohl die Stelle, wo er sein Phantom gesehen.

Falsch wäre wohl, wenn er die Befehle mit erhobenem Finger an Daniel ertheilte, und bei den letzten Worten zum Fenster eilte, und da hinaus deutet. Denn noch befindet sich Franz wohl halb wachend, halb träumend.

„Wen, Dummkopf, wen? So kalt, so leer fragst Du, wen? hat mich's doch angezackt, wie der Schwindel! wen Eselskopf! wen? Geister und Teufel! Wie weit ist's in der Nacht?"

Endlich ermannt er sich und spricht die ersten Worte zum Diener gewandt, in dem er ihm immer mehr auf den Leib rückt. Bei den nächsten Worten reibt er sich die Stirn und sieht wieder starr in die Ferne; und bei der Zeitfrage wendet er sich wieder zum Diener.

„Was? will diese Nacht währen bis an den jüngsten Tag? Hörtest Du keinen Tumult in der Nähe? kein Sieg'sgeschrei? kein Geräusch galoppirender Pferde? Wo ist Karl — der Graf will ich sagen?

Er geht lebhaft hin und her, indem er diese Worte hastig an den Diener richtet. Bei den Worten „wo ist Karl" erschrickt er über sich selbst, weil er zu vertraut gegen den Diener, bei den Worten „der Graf will ich sagen" wirft er sich in die Brust. Falsch wären an dieser Stelle zu viele Gestikulationen. Es würde der Fragende an Würde dabei verlieren.

„Du weißt's nicht? Du bist auch unter der Rotte? Ich will Dir das Herz aus den Rippen stampfen! Mit Deinen verfluchten: „Ich weiß nicht!" Fort, hole den Pastor!"

Bei der langsam gedehnten Frage faßt er den Diener mit beiden Händen und heftet die Blicke so fest auf denselben, als wollte er sein tief Innerstes durchblicken; dann stößt er ihn von sich, erhebt die Faust drohend und stampft mit dem Fuße. Bei den letzten Worten wendet er sein Gesicht wieder vom Diener ab, mit der Hand ihm gebieterisch den Weg zeigend.

Falsch wäre es wohl, würde der Franz dabei in ruhiger Position bleiben.

„Murrst Du? zögerst Du? Was? auch Bettler wider mich verschworen? Himmel, Hölle! Alles wider mich verschworen?

Franz tritt einen Schritt zurück, erstaunt über einen scheinbaren Widerspruch; im nächsten Augenblick aber wieder einen Schritt vor, die Fäuste hinter sich geballt.

„Nein! ich zittre nicht! Es war ledig ein Traum. Die Todten stehen noch nicht auf — wer sagt, daß ich zittre und bleich bin? Es ist mir ja so leicht, so wohl."

Er wähnt sich allein und verfällt in die alte Vision, den Mantel über die Brust zusammengeschlagen, etwas gebeugt und auf dem hinteren Fuß ruhend, die Augen auf einen Punkt geheftet, spricht er vorstehende Worte.

Diese Worte an den eintretenden Daniel zu richten, würde falsch sein.

„Ich habe das Fieber. Sage du nur, wenn der Pastor kommt, ich habe das Fieber. Ich will morgen zur Ader lassen, sage dem Pastor".

Durch Daniel wieder der Traumwelt entrückt, faßt er sich wohl an Herz und Kopf und bebt fröstelnd bei dem nächsten Satz.

„Tröpfele mir auf Zucker! Der Pastor wird nicht sogleich da sein. Meine Stimme ist bang und lallet, gieb Lebensbalsam auf Zucker!"

Bei diesen und den nächsten Sätzen würden die Bewegungen mechanisch sein, daß er als ein willenloses Werkzeug seiner aufgeregten Phantasie erscheint, bis zu den Worten:

„ich hatte soeben einen lustigen Traum,"

wo er ohnmächtig niedersinkt.

„Weg — weg! was rüttelst Du mich so, scheußliches Todtengerippe? — Die Todten stehen noch nicht auf."

Franz verwirrt, rutscht auf dem einen Knie und wehrt mit der entgegengesetzten Hand das Phantom von sich. Bei den letzten Worten senkt er das Haupt und läßt willenlos den Arm an den Körper zurückfallen.

Irrthümlich wäre es aufgefaßt, wenn der Franz sofort aus der Ohnmacht aufspringen wollte.

„Wo bin ich? — Du Daniel? was hab' ich gesagt? merke nicht drauf! ich habe eine Lüge gesagt, es sei, was es wolle — komm, hilf mir auf! es ist nur ein Anstoß von Schwindel — weil ich — weil ich — nicht ausgeschlafen habe."

Franz richtet sich matt auf und sucht nach Entschuldigungsgründen, da er fürchtet, sich in seiner Aufregung verrathen zu haben, mühsam nach Fassung ringend.

„Bleib! setz dich neben mich auf dieses Sopha! — so — du bist ein gescheidter Mann, ein guter Mann. Laß Dir erzählen."

Franz hält Daniel zurück, und wird in seiner Angst zutraulich, indem er den Daniel auf's Sopha zieht, und ihn auf die Schulter klopft; er faßt ihn auch wohl unter das Kinn; kurzum, wird übermäßig vertraulich. Die nächsten Sätze werden in derselben vertraulichen Weise und Angst gesprochen. Bei den Worten: „da war mir's, als sähe ich aufflammen den ganzen Horizont", deutet er wohl mit der Linken oder Rechten nach oben. Die Blicke gleichfalls dahin gerichtet, und bei den Worten Himmel und Erde springt er auf, die Blicke bei der nachstehenden Rede fort und fort starr nach oben gerichtet, lassen Arme und Hände folgen, da und dorthin

zeigend, als ob er die Stellen andeuten wollte, wo da seine Hirngespinste vor ihm auftauchen.

„Nicht wahr, das ist tolles Gezeuge?“ ꝛc.

Der ganze Nachsatz ist immer noch von Gesten begleitet, welche andeuten, daß die Phantome fast wie in Wirklichkeit vor seiner Seele stehen. Es ist wohl anzurathen, meist nur die Hände dabei zu bewegen, die Augen starr auf einen Punkt zu richten und den Schwerpunkt des Körpers von einem Punkt auf den andern zu degagiren. Bei den letzten Worten seiner Vision, richtet sich Franz so hoch wie möglich auf, bis zu den Worten: „Du allein bist verworfen.“ Da sinkt er in sein Nichts zusammen, sich kurz wie das letzte Flackern eines Lichts wieder aufraffend, sagt er nach einer Pause zu Daniel, seine eigene Furcht zu beschwichtigen: Nun, warum lachst Du nicht?

Falsch würde es wohl sein, wenn der Darsteller des Franz auf der Bühne hin und her laufen würde und bei jedem ihm erscheinenden Phantom eine andere Position einnähme; es ist ja doch ein inneres Leben, ein Traumleben, was er schildert, wobei die Werkzeuge der Seele sich mehr passiv verhalten.

Nachdem Daniel gesprochen, begleitet Franz die nachstehenden Worte, wie wenn er zu einem Kinde spräche; er streichelt ihn, legt seine Hand auf dessen Schulter und ergreift wohl die Andere:

> „Pfui doch, pfui doch! sage das nicht! Heiß mich einen Narren, einen aberwitzigen, abgeschmackten Narren! Thu' das, lieber Daniel, ich bitte Dich darum, spotte mich tüchtig aus.

Auf Daniel:

> „Du lügst, sag ich — geh den Augenblick, lauf, spring, sieh', wo der Pastor bleibt, heiß' ihn eilen, eilen, aber ich sage Dir, Du lügst!“

Franz stößt Daniel bei diesen Worten zurück, bei den nächsten Worten nimmt er eine gebietende Position ein.

> „Pöbelweisheit, Pöbelfurcht! — Es ist ja noch nicht ausgemacht, ob das Vergangene nicht vergangen ist, oder ein Auge findet über den Sternen — Hm! hm! wer raunte mir das ein? Rächet denn droben über den Sternen einer? — Nein, nein! Ja, ja! Fürchterlich zischelt's um mich:

richtet droben einer über den Sternen! Entgegengehen dem Rächer über den Sternen, diese Nacht noch! Nein, sag' ich. — Elender Schlupfwinkel, hinter den sich deine Feigheit verstecken will — öde, einsam, taub ist's droben über den Sternen. — Wenn's aber doch etwas mehr wäre? Weh' Dir, wenn's nachgezählt worden wäre! wenn's Dir vorgezählt würde, diese Nacht noch! — Warum schaudert mir so durch die Knochen? — Sterben! warum packt mich das Wort so? Rechenschaft geben dem Rächer droben über den Sternen — und wenn er gerecht ist, Waisen und Wittwen, Unterdrückte, Geplagte heulen zu ihm auf, und wenn er gerecht ist? — warum haben sie gelitten, warum hast du über sie triumphirt? —"

Der Darsteller sieht Daniel langsam nach, wirft die linke Hand von sich und sagt höhnend die ersten beiden Worte, wendet sich dabei halb um und legt die erst gestreckte Hand über die andere Schulter und läßt das Haupt nach der Gegend gewandt, in welcher Daniel verschwand, und bei den Worten: „wer raunte mir das ein ꝛc." setzt er rasch einen Fuß zurück, streckt die Hand abwehrend vor, als wolle er das ewige Verhängniß abwehren. Bei den Worten: „nein, nein!" abwehrende Geste „ja, ja!" einige Schritte vor, beide Hände nach oben gerichtet. Bei den nächsten Worten die Hände langsam, sowie die Augen starr nach der Erde gerichtet. Nach einer Pause das Haupt langsam nach oben gerichtet, bewegt sich in gleichem Tempo aufwärts, dann eine Attitude rückwärts, beide Hände hoch, abwehrend von sich gestreckt, daß dazu die Worte kommen: „Nein sag' ich." Pause. Läßt langsam die Hände bis in die Mitte der Brust sinken, wirft die eine dann, indem er die Schulter vordrängt zur Seite, und sagt die nächstfolgenden Worte: „öd', einsam, taub ꝛc." wie sich selbst höhnend; dann geht er einen Schritt vor, legt beide Arme über einander und blickt starr vor sich hin. Hierauf einige Schritte zur Seite mit abwehrender Geste: „Nein, nein ꝛc."; hebt sich so hoch er kann, die Schwere des Körpers auf den rechten Fuß dirigirend, mit der linken Hand eine drohende Bewegung ausführend; aber eben so schnell wieder in sein Nichts zusammensinkend, läßt er die Hand fallen, und blickt wieder starr vor sich hin. Bei den Worten: „Warum

schaudert ꝛc." durchbebt es ihn scheinbar. — „Sterben!" — Dieser Ausruf läßt ihn in sich fast ganz zusammensinken. Bei der Wiederholung des Satzes: „Und wenn er gerecht ist", richtet er sich so hoch, wie möglich wieder auf, den verächtlichsten Hohn in seine Mienen legend, denn er spottet der Gottheit.

Bis hierher scheinen es mir der Winke genug, handelt sich's doch nur um eine etwaige Auffassung dem Darsteller gegenüber, welcher sich noch nicht an diesen Part gewagt. Mögen die Darsteller aus der kritischen Beleuchtung den rechten Fingerzeig ersehen, und dann ihr eigenes Ingenium walten lassen.

Faust I. Theil.

Gretchen. Scene vor der Mater dolorosa.

„Ach neige,
Du Schmerzensreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Noth!"

Gretchen tritt auf, ganz in ihren Schmerz versunken, und steckt die Blumen nach Vorschrift in die Krüge; darauf sinkt sie in die Knie, in Andacht das Innere der Hände geschlossen, so daß die Spitzen der Finger in die Nähe des Mundes kommen, spricht sie gesenkten Blickes die ersten Strophen:

„Das Schwert im Herzen,
Mit tausend Schmerzen
Blickst auf zu Deines Sohnes Tod."

Hierbei tritt nur die Veränderung ein, daß Gretchen das Haupt emporrichtet.

Falsch würde es sein, wenn durch einladende Gesten die Rede an die Mutter Gottes gerichtet würde. Denn Gretchen ist so voll der übergroßen Unschuld ihres eigenen Ich's, daß sie nur gesenkten Hauptes in schon besagter Weise sprechen kann.

„Zum Vater blickst du,
Und Seufzer schickst du
Hinauf um sein' und Deine Noth."

Sie erhebt die rechte Hand, den Blick nach oben, bei „sein'“ eine bekräftigende Bewegung in Arm und Hand legend, bei „deine“ auf die Mutter Gottes deutend.

„Wer fühlet,
Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein?“

Sie fühlt sich mit beiden Flächen der Hand an die Brust, kurze Bewegung des Kopfes nach rechts und links.

Bei den vorhergehenden Strophen dürfte die Auffassung falsch sein, wenn sie nur in sich gekehrt spräche; eben so falsch wäre es, wenn die darauf folgende Strophe fragend an das Publikum gerichtet würde.

„Was mein armes Herz hier banget,
Was es zittert, was verlanget,
Weißt nur du, nur du allein!“

Die erste Bewegung mit der Rechten zum Herzen, die zweite Bewegung wie in Strophe 4 nach oben.

„Wohin ich immer gehe,
Wie weh', wie weh', wie wehe
Wird mir im Busen hier!
Ich bin, ach! kaum alleine,
Ich wein', ich wein', ich weine,
Das Herz zerbricht in mir.“

Sie lenkt den Oberkörper weg von der Madonna, dabei unruhig das Haupt hin und her bewegend, mit der Linken faßt sie sich wohl an die Brust, die Rechte mit dem Innern nach der Erde gekehrt, bewegt sie auch hin und her.

Würde nun bei der vorhergehenden, wie bei der jetzigen Strophe, auch übermäßige Gestikulation nicht mehr schaden wie nützen?

„Die Scherben vor meinem Fenster
Bethaut' ich mit Thränen, ach!
Als ich am frühen Morgen
Dir diese Blumen brach.“

Diese Strophen sind gesenkten Hauptes zu sprechen.

„Schien hell in meine Kammer
Die Sonne früh herauf,
Saß ich in allem Jammer
In meinem Bett' schon auf.

Sie faltet die Hände nach unten gesenkt, und läßt das Auge in's Weite schweifen, auch hier den Kopf nach rechts und links wendend.

Das Gegentheil in der Wirkung würde wohl erzielt, wenn Gretchen zu bedeutungsvolle Gesten machen würde.

„Hilf! rette mich von Schmach und Tod!
Ach neige,
Du Schmerzensreiche
Dein Antlitz gnädig meiner Noth!"

Sie rutscht ein Stück auf dem Knie, beide Arme nach der Madonna ausgestreckt, als wollte sie sie umklammern. Bei den letzten Worten senkt sie verzweiflungsvoll das Haupt, indem sie die erst nach der Madonna ausgestreckten Hände faltet, das Innere beider Hände nach unten dirigirend.

Falsch wäre, wenn Gretchen bei den letzten Vers aufspringen wollte, um bei den letzten zwei Zeilen eben so schnell wieder zu sammen zu sinken.

Motto:

„Es giebt eine Mittelstraße in Allem, der gesunde Menschenverstand findet sie leicht, Leidenschaft nie!"

Mirza Schaffy.

Kabale und Liebe.

Act II. Scene I. Lady Milford.

„Ich weiß nicht, wie ich mich heute finde, Sophie. — Ich bin noch nie so gewesen. — Also du sahst ihn gar nicht? — Freilich wohl. — Es wird ihm nicht eilen. — Wie ein Verbrechen liegt es auf meiner Brust. — Geh, Sophie — man soll mir den wildesten Renner herausführen, der im Marstall ist! Ich muß in's Freie. — Menschen sehen und blauen Himmel und mich leichter reiten um's Herz."

Wie Schiller selbst vorschreibt, erhebt sie sich sehr unruhig, und geht durch den Saal; bei den ersten Worten wendet sie sich an die Kammerjungfer, sich zerstreut an die Stirn fassend und wirft eitel die losen Haare in den Nacken. Bei der Frage macht sie mit der rechten Hand eine fragende Bewegung, ein klein wenig den Kopf nach rechts und links wendend. Darauf achselzuckend und eine höhnische Miene annehmend. Bei den nächsten Worten faßt sie sich wohl an die Brust, den Mund öffnend, als wollte sie der inneren Gluth Kühlung zuführen. Bei dem Befehl wendet sie das Antlitz von der Kammerfrau, und beim Schluß des Satzes bewegt sie sich wieder unruhig auf und ab, wie wenn sie der Renner schon davontrüge. Nachdem die Kammerfrau gesprochen, wirft sich die Lady auf's Sopha.

„Ich bitte, verschone mich! Ich gebe dir einen Demant für jede Stunde, wo ich sie mir vom Hals schaffen kann! Soll ich meine Zimmer mit diesem Volk tapezieren?"

Sie wirft den Kopf in den Nacken, ein Bein über das andere und schaukelt dies, indem ste die Fersen erhebt und senkt. Sie geht an's Fenster.

Nach der Kammerjungfer kommt sie vom Fenster zurück.

„Denn es ist sein Land — und nur ein Fürstenthum, Sophie, kann meinen Geschmack zur erträglichen Ausrede dienen. — Du sagst, man beneide mich! Armes Ding! Beklagen soll man mich vielmehr!

Bei den Worten: „Du sagst man beneide mich" wendet sie sich wieder von ihr, die Achseln zuckend. Die letzten Worte spricht sie über ihre Schulter zu ihrem Kammermädchen.

„Mein Herz hungert bei all' dem Vollauf der Sinne; und was helfen mich tausend bessere Empfindungen, wo ich nur Wallungen löschen darf?"

Sie behält die Stellung des Kopfes wol inne. Der innere Kampf bekundet sich nur durch die wogende Bewegung des einen oder anderen Fußes; vielleicht auch, daß sie die eine Hand über die andere gleiten läßt.

Selbstredend dürfte bis hierher die Scene nicht in zu vertraulichem Tone mit der Kammerfrau gehalten werden. Sie bleibt immer die stolze Tochter Albions.

„Weil Du erst heute mit mir bekannt wirst? — Es ist wahr, liebe Sophie, — ich habe dem Fürsten meine Ehre verkauft; aber mein Herz habe ich frei behalten."

Bei den ersten Worten wendet sie sich halb lächelnd zu ihr, die letzten Worte aber mit bedeutungsvollem Stolze sich erhebend, herablassend, doch immer noch mit den Gesten des verletzten Stolzes spricht sie die übrigen Worte zu ihr:

„Als wenn er sich nicht schon gerächt hätte! — Nicht jetzt noch sich rächte! Sophie, wir Frauenzimmer können nur zwischen Herrschen und Dienen wählen; aber die höchste Wonne der Gewalt ist doch nur ein elender Behelf, wenn uns die größere Wonne versagt wird, Sklavinnen eines Mannes zu sein, den wir lieben!"

Sie führt bei den letzten Worten die Hand zum Herzen.

„Und warum meine Sophie? Sieht man es denn dieser kindischen Führung des Scepters nicht an, daß wir nur für das Gängelband taugen? Sahst Du es denn diesem launischen Flattersinne nicht an — diesen wilden Ergötzungen nicht an, daß sie nur wildere Wünsche in meiner Brust überlärmen sollten?"

Bei diesen Worten stützt sie den einen Ellenbogen in die andere Hand, mit der freien Hand Bewegungen nach außen ausführend; indem sie die Arme wieder von einander löst, deutet sie mit der flachen Rechten vor sich hin, als ob sie den Gegenstand ihrer Verachtung vor sich sähe.

„Befriedige diese! Gib mir den Mann, den ich jetzt denke — den ich anbete — sterben, Sophie, oder besitzen muß. (schwatzend) Laß mich aus seinem Munde es vernehmen, daß Thränen der Liebe schöner glänzen in unseren Augen, als die Brillanten in unserem Haar, (feurig) und ich werfe dem Fürsten sein Herz und sein Fürstenthum vor die Füße, fliehe mit diesem Manne, fliehe in die entlegendste Wüste der Welt. — —"

Sie dringt mit Innigkeit, mit beiden vorgestreckten Armen auf die Kammerjungfer ein, dann beide flache Hände auf die Brust legend, in Verzückung die Augen nach oben, bei den vorletzten Worten die Hände zur Erde geneigt; bei den letzten Worten aber,

sich hoch auf die Spitzen hebend, beide Hände mit Inbrunst an's Herz drückend, als wollte sie den geliebten Gegenstand ganz in sich aufnehmen. Sie tritt der Kammerjungfer näher, wohl beide Hände vorstreckend und dann auf ihr eigen Haupt deutend. (feurig.) Indem sie sich weggewendet von Sophieen, einen Schritt zur Seite, streckt sie die Rechte von sich, erhebt sie wieder und wirft sie dann schnell von sich, einen Schritt vortretend; dann bei den letzten Worten einige Schritte rückwärts tretend die Linke erheben bis über den Kopf, welcher noch immer nach vorn gewandt ist, und die Augen ins Unbestimmte gerichtet, als wäre ihr Traum schon in Wirklichkeit übergegangen.

(bestürzt) „Du entfärbst Dich? — Hab' ich vielleicht etwas zu viel gesagt? — O laß mich deine Zunge mit meinem Zutrauen binden — höre noch mehr — höre Alles —

Sie neigt sich der Kammerjungfer zu, und führt mit der Rechten eine fragende Geberde aus, sie wendet dann nur die nach ihr gerichtete Hand und läßt sie sanft sinken. Sie führt den Finger zum Mund, wie Schweigen gebietend, und endet den Satz:

„Die Verbindung mit dem Major — Du und die Welt stehen im Wahn, sie sei eine Hof-Kabale — Sophie — erröthe nicht — schäme Dich meiner nicht — sie ist das Werk — meiner Liebe!"

Bei den Worten: „Sophie erröthe nicht", tritt sie ihr näher, mit Selbstbewußtsein die letzten Worte sprechend, führt sie eine Hand zur Brust.

„Sie ließen sich beschwatzen, Hoheit — der schwache Fürst — der hofschlaue Walter — der alberne Marschall — Jeder von ihnen wird darauf schwören, daß diese Heirath das unfehlbarste Mittel sei, mich dem Herzog zu retten, unser Band um so fester zu knüpfen! — Ja! es auf ewig zu trennen! auf ewig diese schändlichen Ketten zu brechen! — Belogen, Lügner! Von einem schwachen Weibe überlistet! — Ihr selbst führt mir jetzt meinen Geliebten zu! Das war es ja nur, was ich wollte. — Hab' ich ihn einmal — hab' ich ihn — o dann auf immer gute Nacht, abscheuliche Herrlichkeit —"

Bis zu den Worten: „ja! es auf ewig zu trennen“, in geheimnißvollen Gesten zur Kammerjungfer. Sie degagirt bei den nächsten Worten den Körper, welcher zur Kammerjungfer geneigt war, entgegengesetzt, die rechte Hand geöffnet nach der Erde deutend, und die Mundwinkel verächtlich nach unten ziehend. Bei den nächsten Worten erhebt sie sich auf die Spitzen mit triumphirender Miene, hebt den rechten Arm, so daß die Hand über die linke Schulter deutet; nun geht sie einen Schritt vor, beide Arme geöffnet bis zur halben Brust erhoben, spricht sie die nächsten Worte. Sie dirigirt dann die Schwere des Körpers auf den hinten stehenden Fuß, den rechten Arm erhebend, und mit der Hand desselben auf etwas Unbestimmtes deutend bei den Worten: „das war es ja nur 2c.“ Dann tritt sie wieder einen Schritt vor, indem sie beide Hände auf die Brust legt. Diese Geste wiederholt sich, wie die Worte; dann dirigirt sie den Oberkörper noch einmal zurück, indem sie die rechte Hand hoch erhebt und bei den letzten Worten eine abwehrende Bewegung der Rechten macht, welche sie dann sinken läßt.

Um nicht monoton zu werden, unterließ ich diesmal eine andere Auffassung anzuführen, und gebe dem Schüler gleichzeitig Gelegenheit, sich selbst in der Kritik zu üben.

Epilog.

Zu lernen stets bereit sind alle großen Meister,
Stets klug allein sich dünken die mir großen Geister.

Dieses Verschen las ich kürzlich, als eine unserer größten Tragödinnen nach Frankreich ging, ihre Darstellungsweise allda zu verbessern, zu erweitern; soviel wie möglich das Höchste in der Wahrheit zu erreichen, müßte jedes Künstlers Bestreben sein. So auch des Schauspielers. Mit Präcision des Ausdrucks der Worte süßen Laut begleiten, ist wohl eine seiner schönsten Aufgaben; denn je vollendeter ein Künstler sein will, desto mehr muß er sich des Studiums befleißigen. Engel sagt: „wenn Worte, Ton, Bewegung auf das Vollkommenste unter einander, und Alle auf's Vollkommenste mit Leidenschaft, Situation und Charakter übereinstimmen, dann erst entsteht der höchste, mögliche Grad der Wahrheit, und durch diese Wahrheit die höchste, mögliche Täuschung. — Armselige Ausrede, daß das, was nach Regeln gemacht sei, nicht in's Bereich der dra-

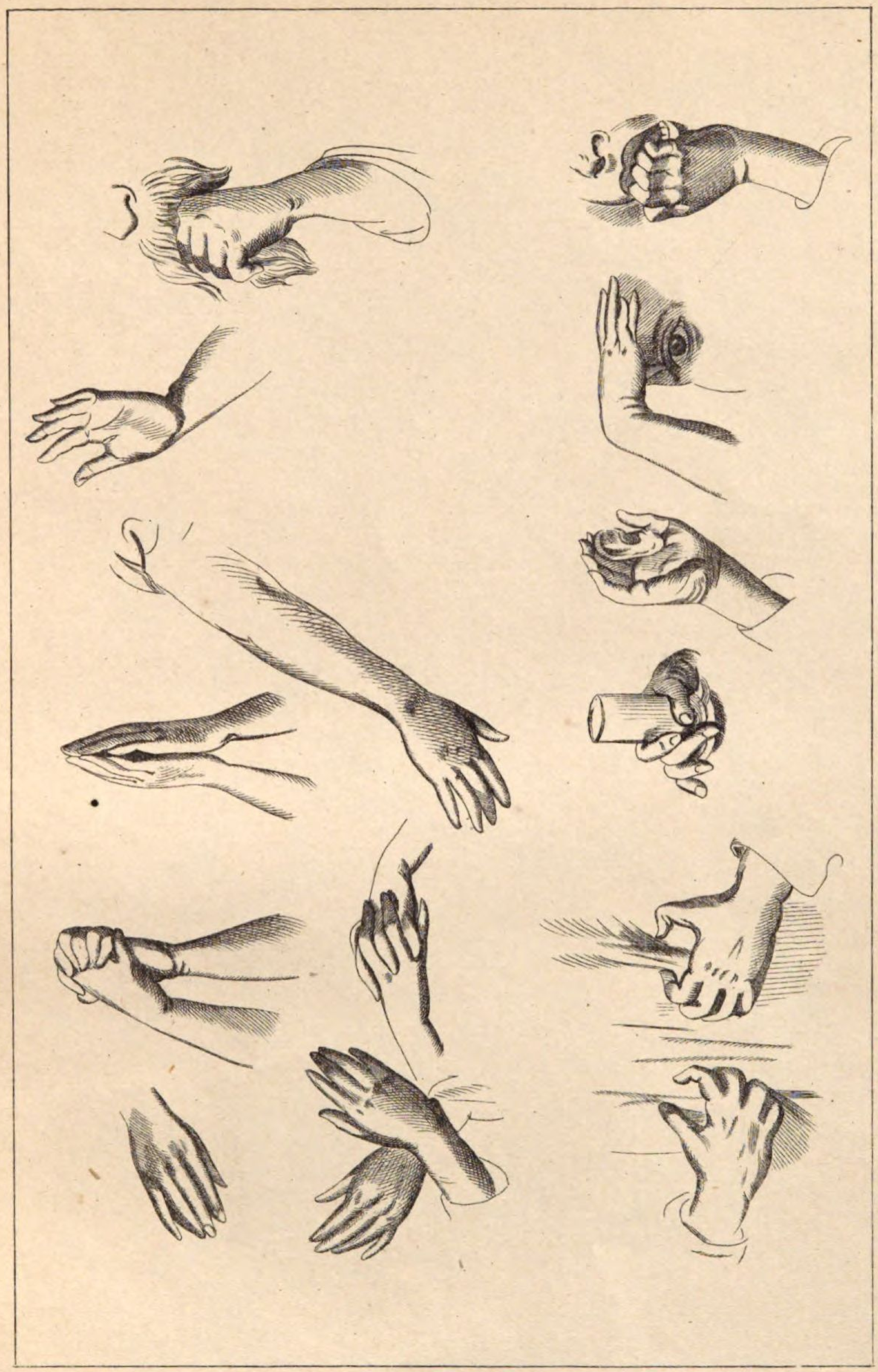
matischen Kunst gehöre, ihr den Stempel des Pedantismus aufdrücke — scheinbar klingt das wahr, denn so lange der ausübende Künstler während des Aktes sich die Regeln vergegenwärtigen muß, wird er einen steifen pedantischen Eindruck machen. Worte und Bewegungen müssen durch strenges Studium mit der Zeit so harmonisch verbunden sein, daß sie ein ungestörtes Ganze bilden. Ich schließe mit Altmeister Goethe:

„Greift nur hinein in's volle Menschenleben,
Ein Jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist es interessant.
— — — — — — — — — — — — —
Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen;
Ein Werdender wird immer dankbar sein.

Blasewitz, den 13. August 1878.

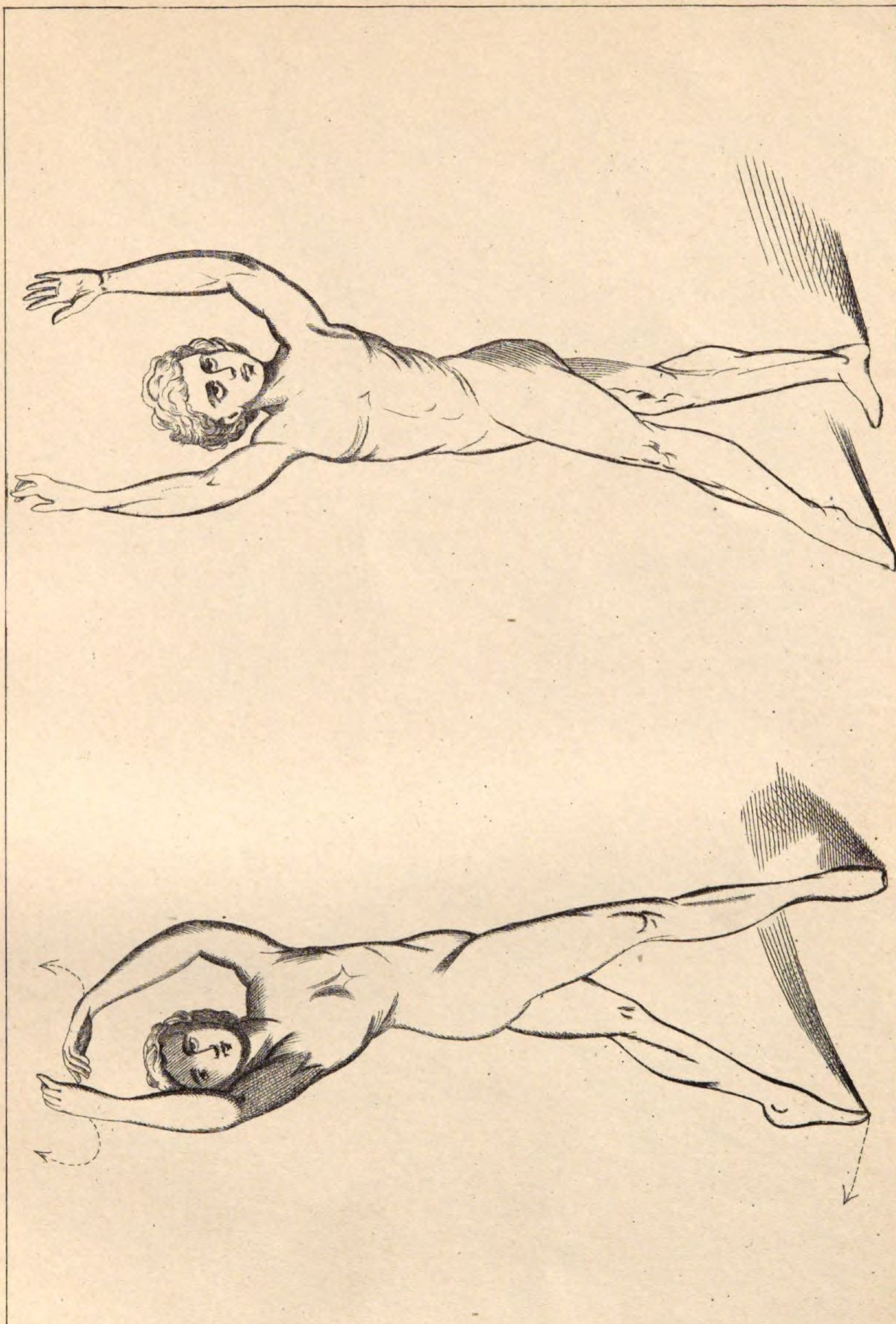
Wilhelm Jerwitz.



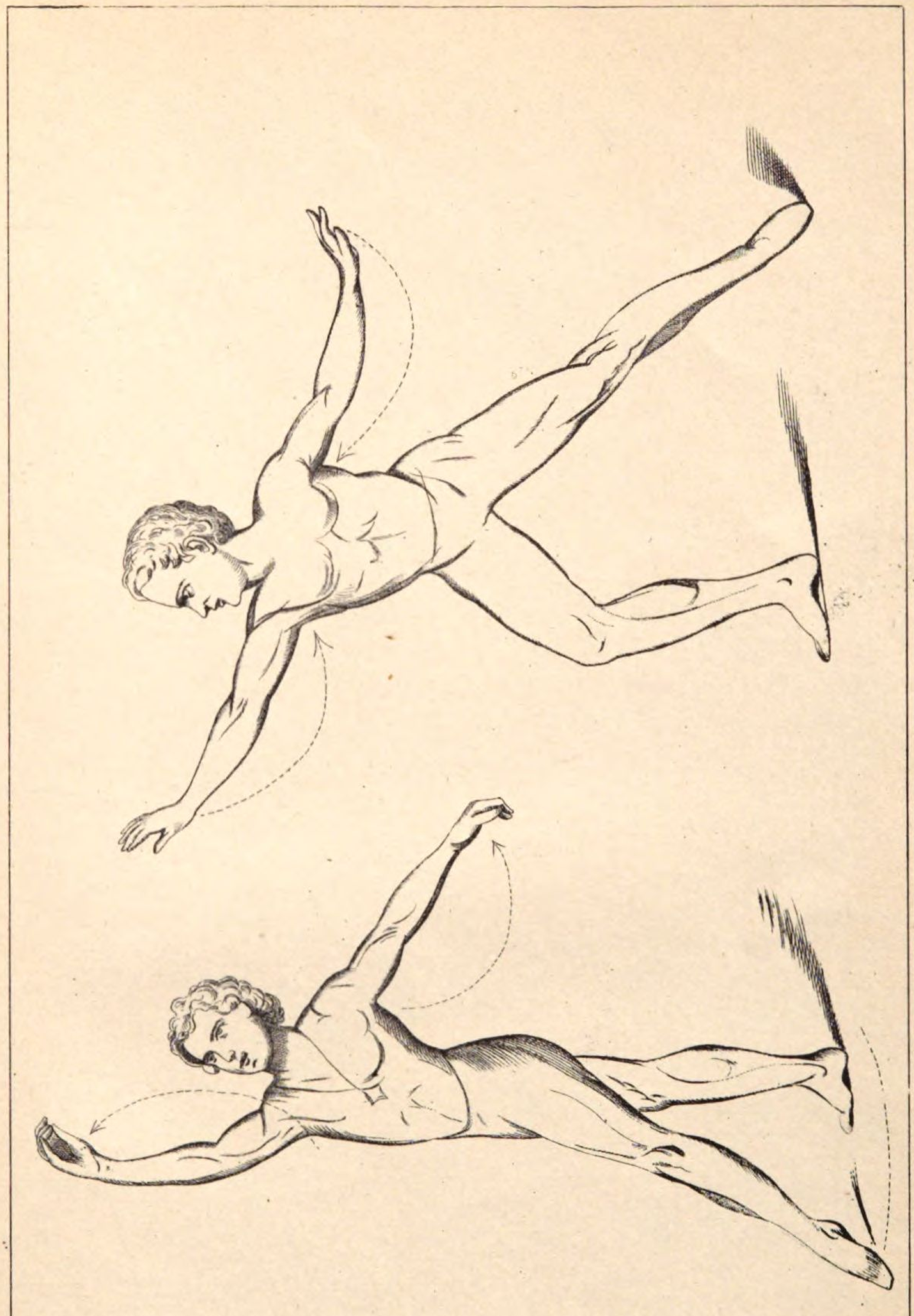


Taf. III.

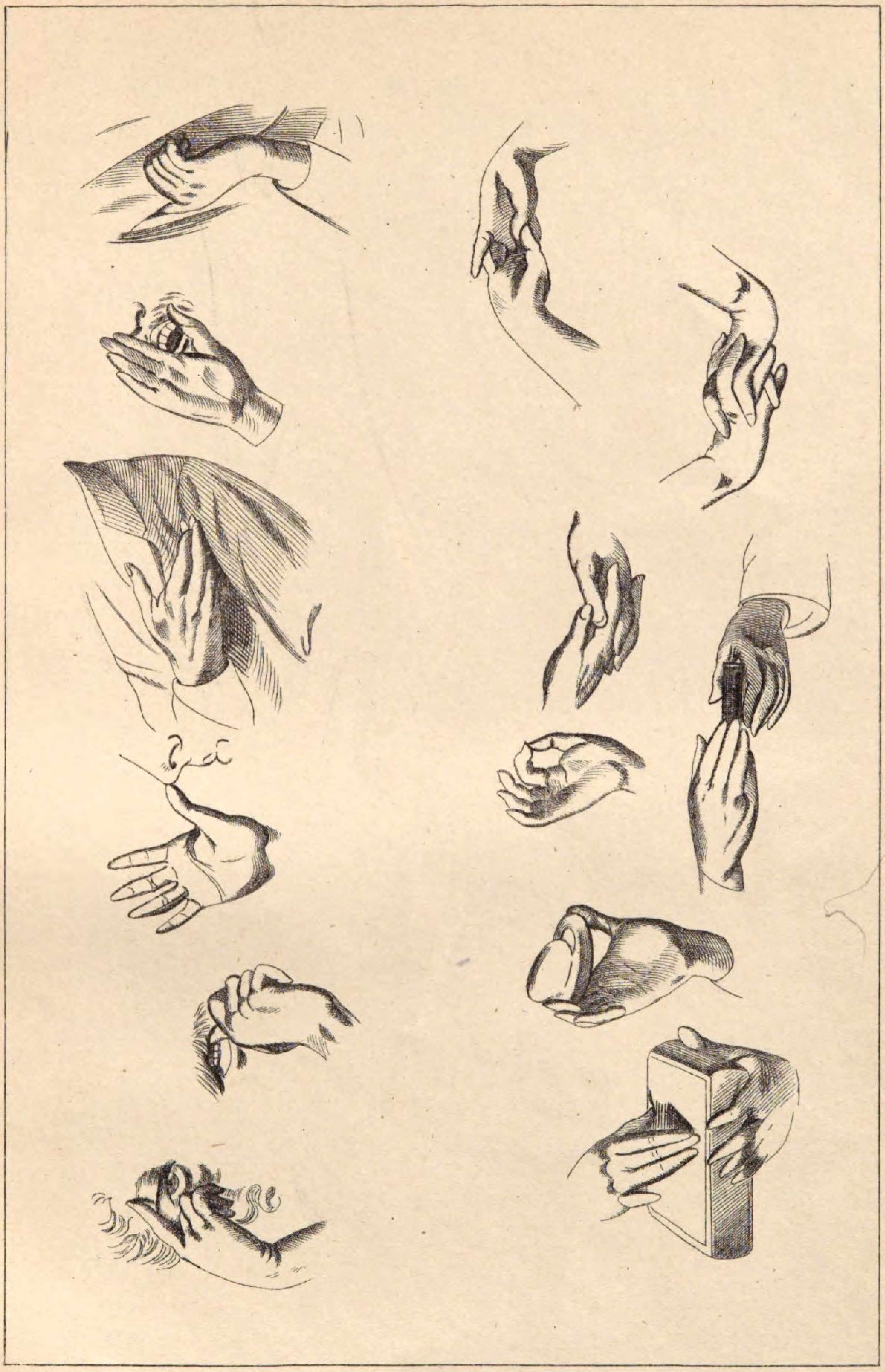




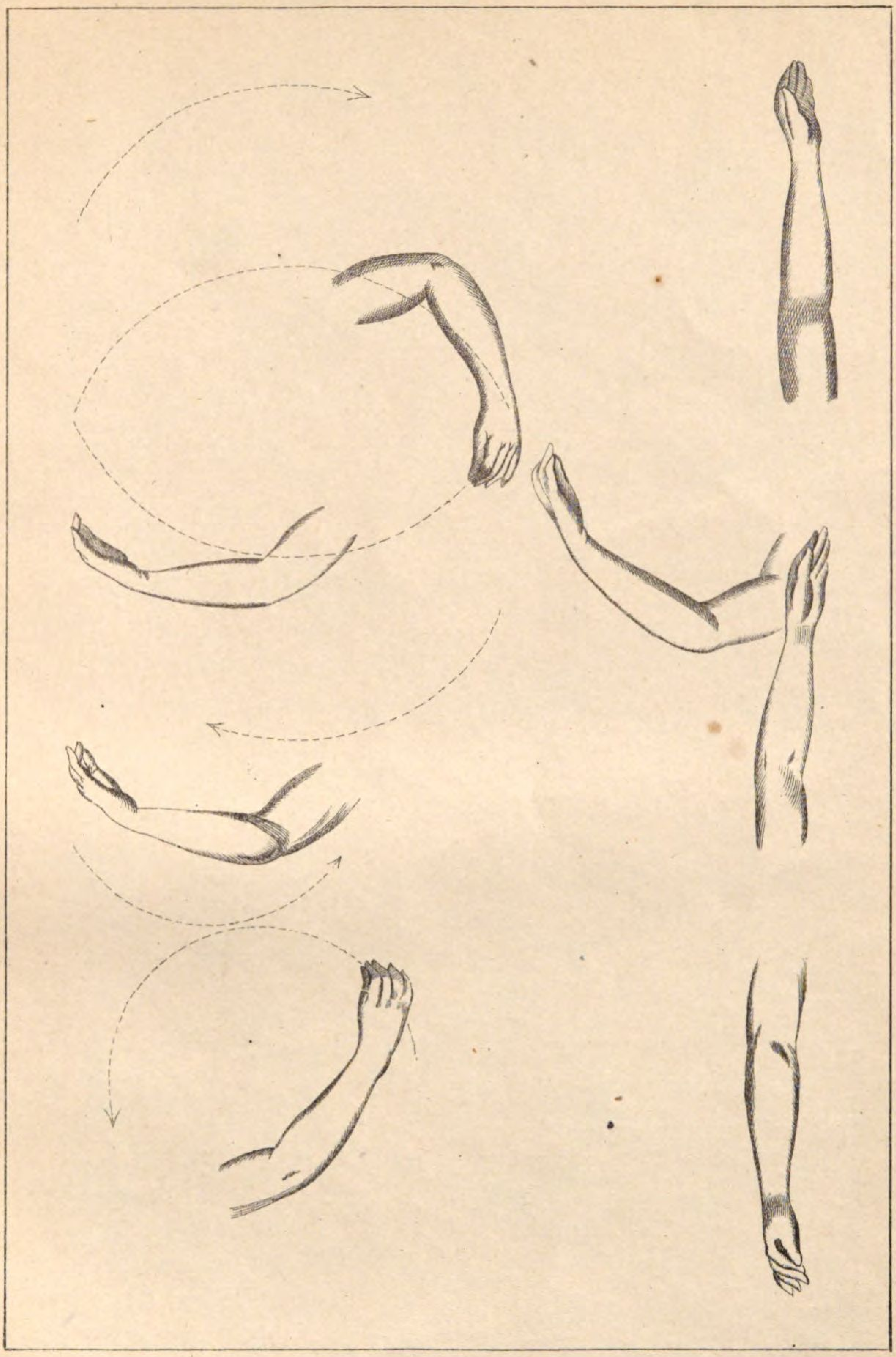
Taf. V.



Taf. VI.



Taf. VII.



Taf. VIII.



Druck von Fr. Bartholomäus in Erfurt.

Jerwitz, Wilhelm

Handbuch der Mimik ein Beitrag zur körperlichen Beredtsamkeit

Erfurt [1878]

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11373607-6